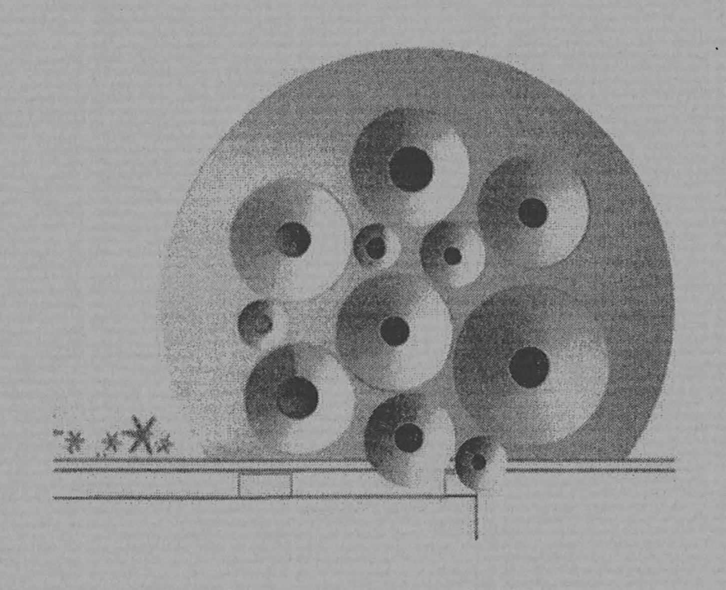
DE COSAS QUE SE VEN EN LA TIERRA...

Y SE LLAMAN *SOSTENIBLES*

por

MANUEL DE PRADA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE
ARQUITECTURA
DE MADRID*

4-46-08

DE COSAS QUE SE VEN EN LA TIERRA...

Y SE LLAMAN *SOSTENIBLES*

por

MANUEL DE PRADA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

4-46-08

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

4 Área
46 Autor
07 Ordinal de cuaderno (del autor)

ÁREAS

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

DE COSAS QUE SE VEN EN LA TIERRA...
Y SE LLAMAN SOSTENIBLES

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Gestión y portada: Lucía Alba Fernández
CUADERNO 256.01 / 4-46-08
ISBN-13: 978-84-9728-226-6
Depósito Legal: M-20264-2008

DE COSAS QUE SE VEN EN LA TIERRA...
Y SE LLAMAN *SOSTENIBLES*

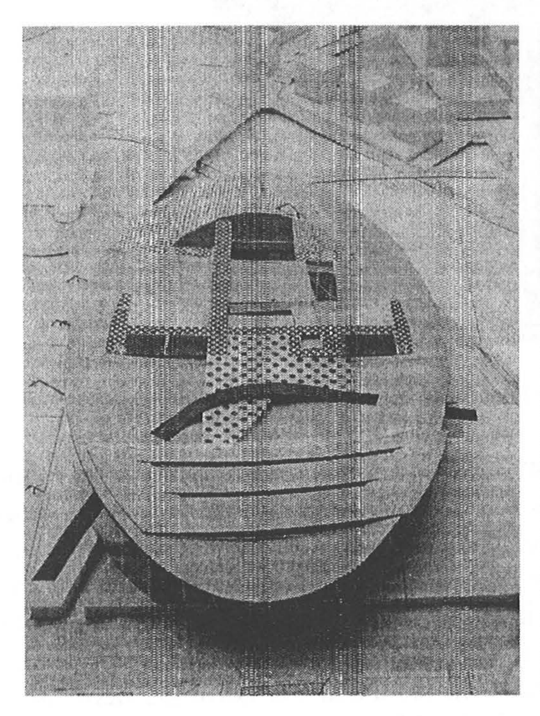
Nota previa.

La primera parte del título, *de cosas que se ven en la tierra*, procede de un trabajo de Carl Gustav Jung que se pretende actualizar. Su título completo es el siguiente: *Un mito moderno. De cosas que se ven en el cielo*. Fue publicado en Zurich en el año 1958 y dedicado a Walter Niehus, un amigo arquitecto, como agradecimiento por haberle inducido a escribirlo.[1]

La trascripción y retoque del título señala la necesidad de reconsiderar los contenidos del ensayo de Jung cuando las *cosas* ya no se ven en el cielo, sino en la tierra.

Las *cosas* a las que Jung se refería eran *ovnis* o *platillos volantes*. Las *cosas* a las que el nuevo título se refiere son brillantes edificios con formas redondas u ovaladas, que se presentan en los medios de comunicación y que el público recibe como si fueran *visiones*, algo desconcertado al principio pero entusiasmado después. El entusiasmo que producen estos edificios entre muchos ciudadanos se puede comprobar en los comentarios que publican en la *Red*, en ocasiones antes de que sean construidos.

La segunda parte del título, *y se llaman sostenibles*, indica la necesidad de aclarar el significado del adjetivo *sostenible* que se suele aplicar a las mismos.




Rem Koolhaas, Palacio de Congresos de Lille, y pinturas del ábside de San Clemente de Taüll.

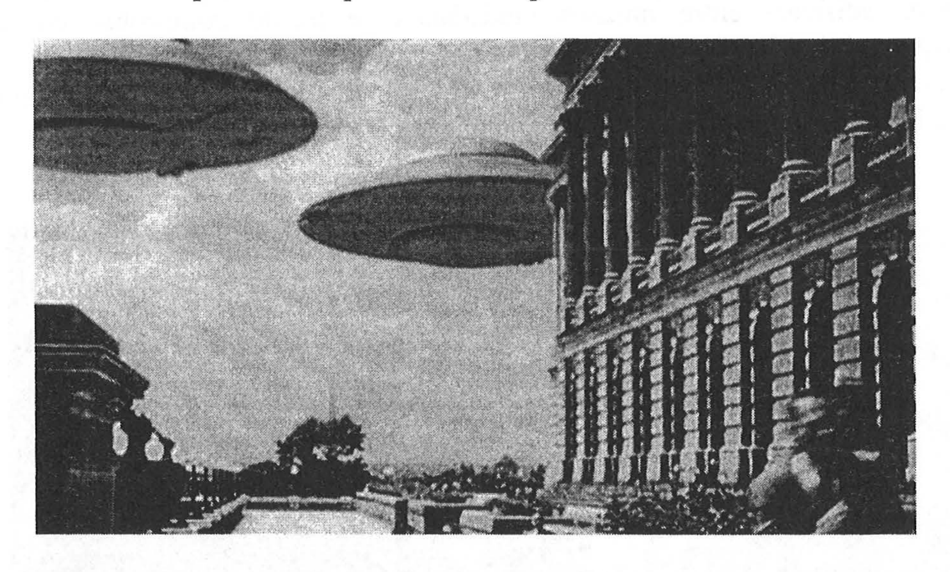
DE LAS COSAS QUE YA NO SE VEN EN EL CIELO

En los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial, los medios de comunicación de todo el mundo informaron sobre avistamientos de objetos luminosos en el cielo. Aquellos objetos se movían al margen de las leyes de la física haciendo ver que no pertenecían a este mundo. No eran simples ilusiones, pues algunos fueron avistados por multitudes. Los misteriosos objetos se denominaron *saucers*, *Teller*, *soucoupes*, *disks*, *platillos volantes*, *ovnis* o *Ufos* (*Unidentified Flying Objets*).

Este tipo de informaciones, difundidas incluso por los medios de comunicación más serios y rigurosos, causaban expectación y temor. No estábamos solos en el Universo. Seres de otros mundos nos visitaban; eran *aliens* (en latín, *otros* o *ajenos*) o *alienígenas*, naturales de otro lugar.

Jung, en el ensayo citado, ofreció una explicación acerca del extraño fenómeno: tanto los avistamientos como su difusión respondían a un fenómeno colectivo de transformación psíquica, a un cambio en las formas dominantes del alma (de los *arquetipos* o de los *dioses*) que tenía gran importancia y merecía ser estudiado.

Sabía que todo fenómeno colectivo y simultáneo tiene su origen en *lo inconsciente*. Pero si el fenómeno era universal, debía corresponder a una transformación psíquica y a unas motivaciones igualmente universales, es decir, *arquetípicas*. Los avistamientos debían estar producidos por un miedo que afectaba a la humanidad.



Fotograma de la película *Earth vs. Flying Saucers* de Fred F. Sears, estrenada en el año 1956.

Jung no contempló la presencia del fenómeno en el cine. De haberlo hecho, habría descubierto los mismos temores. La película *Earth vs. Flying Saucers* de Fred F. Sears, por ejemplo, estrenada en los Estados Unidos dos años antes de que Jung escribiera su ensayo, expresaba el temor del hombre moderno al fin de la civilización. El contraste entre la forma de los platillos volantes y la arquitectura que sobrevolaban era muy significativo: los platillos, a diferencia de los edificios neoclásicos, no tenían juntas o articulaciones. Oponían su perfección formal a la tectónica los edificios neoclásicos, mostrando la posibilidad de superar la inflexible lógica de oposiciones que caracterizaba, tanto a los objetos humanos, como a la humanidad. Hay que considerar que el momento de los avistamientos era el del desencanto producido por dos guerras mundiales horribles y absurdas; el momento del miedo al potencial desintegrador de la bomba atómica y de la fragmentación e informalidad en el arte.

En aquellos años se comenzaba a pensar, con razón, que una tercera guerra mundial acabaría con la humanidad. Las bombas atómicas arrojadas sobre las ciudades de Japón habían mostrado que los hombres civilizados también podían ser inhumanos. Es razonable suponer, por lo tanto, que las películas sobre invasiones extraterrestres y las *visiones* de objetos luminosos en el cielo respondían al miedo a la desintegración de la humanidad. Las naves extraterrestres del cine, de hecho, portaban un arma desintegradora que utilizaban contra los edificios neoclásicos, signos de civilización.

Los avistamientos eran señales procedentes de *lo inconsciente* que anunciaban el fin de una época, pensaba Jung. Pero ha pasado más medio siglo y el fin de la época no se ha producido. La época de Jung es la nuestra, ahora más optimista y confiada. La humanidad no se ha desintegrado, al menos en su aspecto material. La guerra fría concluyó y apareció la confianza en la técnica y el libre mercado para lograr un estado de bienestar sostenible, lo cual hace necesario reconsiderar los postulados de Jung.

En sus primeras aproximaciones al fenómeno de los platillos volantes, explicó que dicho fenómeno se caracteriza porque *se ve algo pero no se sabe qué. Resulta casi imposible hacerse una idea correcta de estos objetos, pues no se comportan como cuerpos, sino con la ingravidez de los pensamientos.* Los avistamientos, ya fueran ilusiones o visiones, excitaban la imaginación y producían narraciones fantasiosas con un fondo mitológico. Jung no pudo precisar, sin embargo, si una visión fue seguida de una fantasía o si, por el contrario, una fantasía primaria (preparada en *lo inconsciente*) invadió la consciencia y produjo una ilusión. Sospechaba, no obstante, que entre la *fantasía* y la *visión* pudo producirse *el fenómeno de sincronicidad que una vez ocupó a Leibniz y Schopenhauer* y que se caracteriza por la concordancia (en el nivel del significado) de una imagen mental con un fenómeno material cuando ambos se producen simultáneamente, es decir, por la coincidencia de dos o más acontecimientos no relacionados entre sí causalmente, pero cuyo significado es idéntico o semejante. Esta sospecha se justifica porque la *sincronicidad* se manifiesta en el primer pensamiento del hombre, que no es abstracto ni racional, sino *simbólico* o *mítico-poético*, según lo calificó Lévi-Strauss.[2]

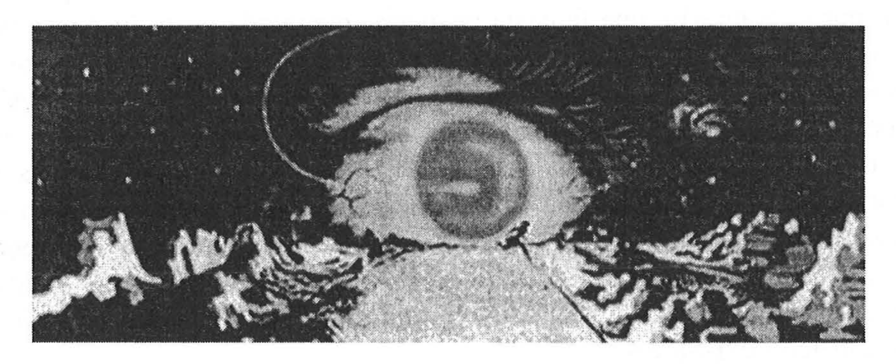
Jung constató que personas cultas y razonables afirmaban haber visto platillos volantes. Denominó a este fenómeno *rumor visionario* y tuvo mucho cuidado en distinguirlo de un simple cotilleo. Pensaba que las *visiones* eran la consecuencia de un profundo rumor, anunciador de una catástrofe, que ya existía, aunque latente, antes de la Segunda Guerra Mundial. La existencia previa del rumor justificaría el pánico causado por la dramatización radiofónica de la novela de Herbert George Wells *La guerra de los mundos*, escrita en 1898, adaptada por Orson Welles para la CBS y emitida el 30 de octubre del año 1938.[3] Poco después del pánico causado por la emisión, surgió el pánico causado por la Segunda Guerra Mundial.

Es posible que algunas *visiones* de objetos luminosos en el cielo estuvieran relacionadas con el terror que produjeron las bombas volantes (V1 y V2) lanzadas desde Alemania sobre Inglaterra. Pero los objetos avistados no solían tener forma de bomba, sino que eran redondos, se movían ejecutando rápidos cambios de dirección y tenían preferencia por revolotear sobre los Estados Unidos. En ocasiones quedaban suspendidos en el aire (en las películas rotando sobre su eje y haciendo ruidos extraños), lo cual hacía suponer que habían sido fabricados por seres muy desarrollados y poderosos. Las noticias de avistamientos de seres extraterrestres, sin embargo, decían que estos seres eran más curiosos que belicosos. Solían ser huidizos y tenían cuerpos parecidos a los humanos, pero mucho más estilizados. Tenían también grandes ojos, ovalados o redondos, y grandes y redondas cabezas, signos de una inteligencia superior.

Las inquietantes noticias sobre avistamientos obligaban a los humanos a tener los ojos bien abiertos, por si acaso. Cualquiera podía encontrarse con un *platillo volador* o con un ser de otro mundo. Producido el hipotético encuentro, los ojos humanos permanecerían abiertos, pero de asombro y terror.

Ocurrió que los abiertos ojos de los humanos, los ojos de la atención, del asombro y del terror, se proyectaron hacia los extraterrestres, convirtiendo lo desconocido en *visión*. En la película *It Came from Outer Space*, por ejemplo, dirigida por Jack Arnold y estrenada en el año 1953, el protagonista que avistaba una nave extraterrestre en el campo era un liberal que trataba de imponer la verdad de su *visión* (con la cual se identificaba el espectador) a una colectividad de pueblerinos ignorantes y conservadores. Pero lo curioso es que, a la mirada del protagonista, respondía un extraño ser extraterrestre con forma de ojo, que a su vez le miraba intrigado.[4]

En los avistamientos de seres extraterrestres en la tierra y en las películas, el ojo humano creaba el ojo extrahumano. Este era un juego de espejos y miradas, resultado del universal fenómeno que Freud y Jung denominaron *proyección*: un mecanismo de defensa y protección contra la angustia según el cual trasladamos a los demás lo que no queremos o no podemos ver en nosotros. En los avistamientos, los contenidos secretos de *lo inconsciente* se proyectaron hacia lo desconocido, recreando los momentos en que los asombrados ojos humanos produjeron los ojos de los ídolos y los dioses.

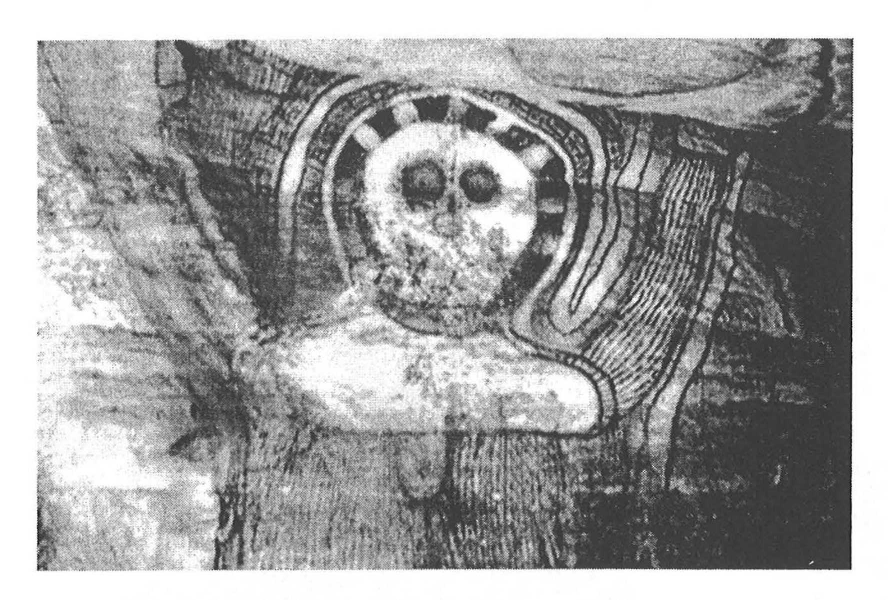


Cartel anunciador de la película *It Came from Outer Space*. Jack Arnold. 1953.





Vaso de Milos representando un pescador con un gran ojo frontal en la cara (1500 a. C.).
Pablo Picasso. Retrato de Dora Maar. (1937).



Pintura representando a un espíritu *wandjina* realizada con ocre por los aborígenes australianos de la región de Kimberley. (C. 13.000 a. C., repintada por aborígenes).

En la mitología australiana, por ejemplo, se puede observar este fenómeno en los *wandjina*, los espíritus ancestrales que salieron del mar. Decepcionados por el comportamiento corrupto de los seres humanos, abrieron sus bocas y lanzaron sobre la tierra un gran torrente del agua. El torrente causó una gran inundación que devastó el paisaje y exterminó la raza humana. Después de la inundación, la tierra quedó separada en partes. Así aparecieron los ríos, las planicies y las montañas. Los *wandjina* crearon entonces nuevos seres humanos y les ayudaron a construir una nueva sociedad. Para prevenir otras inundaciones, mantuvieron sus bocas cerradas. Pasado el tiempo, las bocas desaparecieron, quedando como aparecen en las pinturas: con aureolas alrededor de la cabeza, caras blancas, grandes ojos redondos, pero sin boca. Lo que se ve, parecen expresar las antiguas imágenes, tiene más fuerza y poder que lo que se dice.





Estatuilla del dios Abu. (Tell Asmar. 2750-2700 a. C.). Paul Klee, *Máscara* (1938).

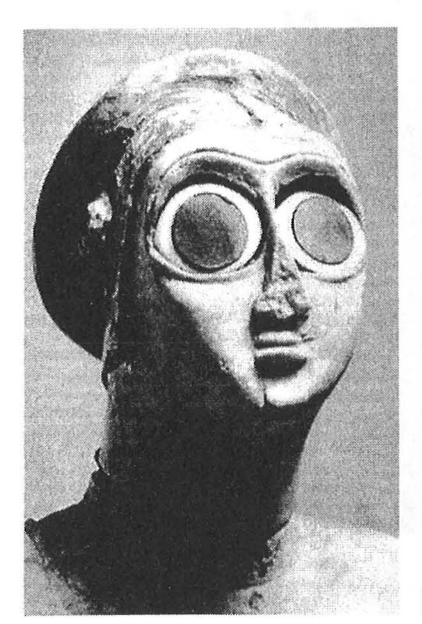
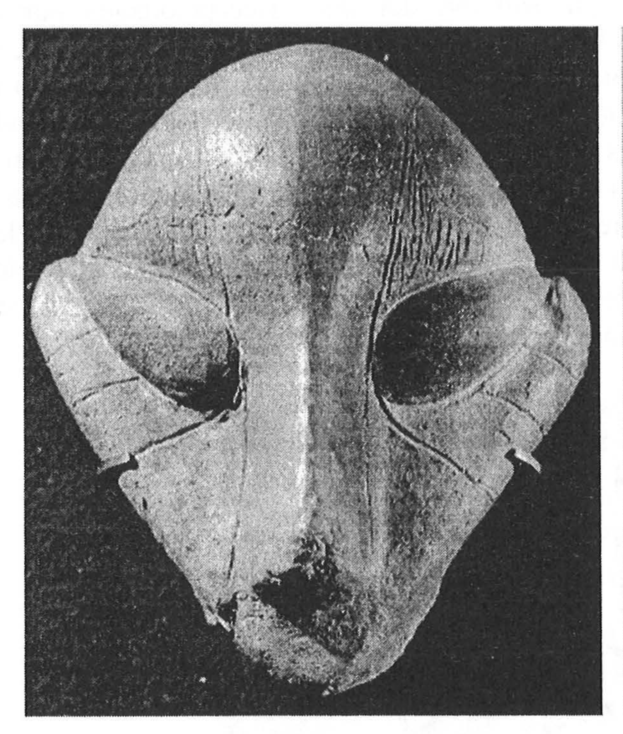
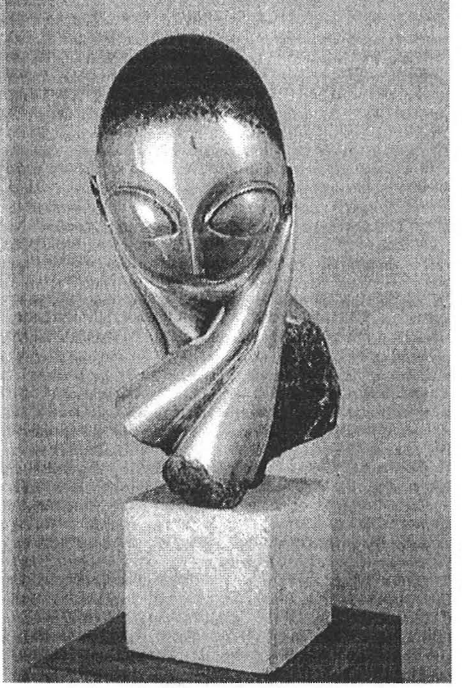



Figura de Tell Asmar (2750-2700 a. C.) y figurilla de cerámica shako dogu. Japón, final del período Jomon. (1000-300 a. C.). Los ojos se imponen a la boca.

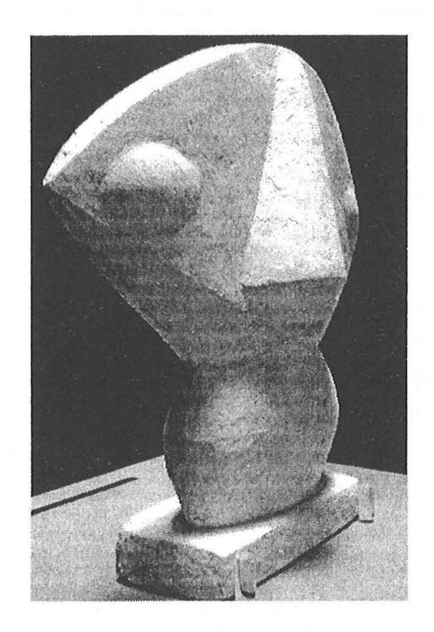



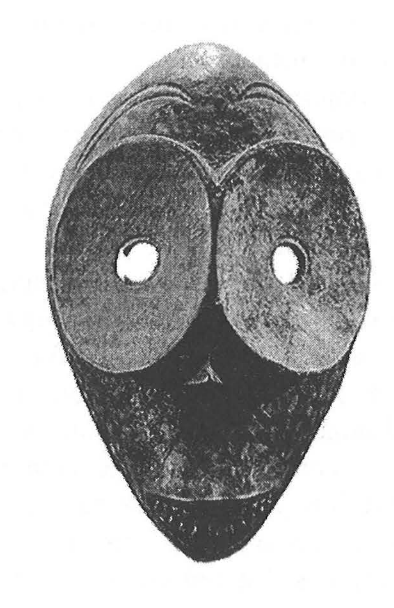
Cabeza encontrada en Prediónica. Kosovo. Cultura Vinca. (4500-4000 a. C.). Brancusi. *Señora Pogany*. (1913). Ambos sin boca.

También se observa el mismo juego de miradas, resultado de la *proyección*, en el mundo moderno. Proyectando su asombro y su miedo en la *visión*, el hombre moderno recreó ídolos prehistóricos. Algunos artistas y directores de cine, así como aquellos que afirmaban haber visto seres extraterrestres, actuaron como intermediarios al servicio de la recreación de los ídolos. Y quizás el hombre, como las guerras mundiales demostraron y como las nuevas demuestran, no esté tan civilizado como suponemos. ¿No seremos todavía productores de ídolos?

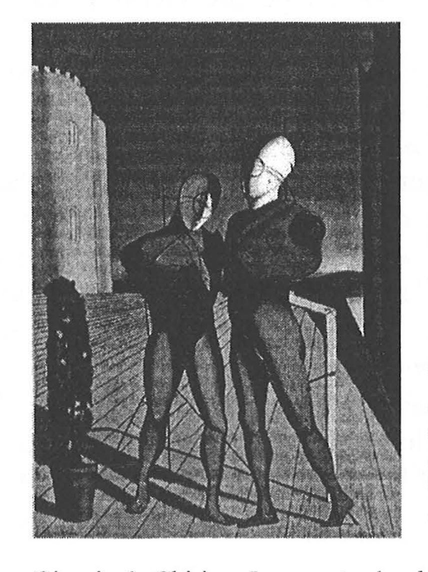
La permanencia en el hombre de un fundamento inconsciente y los fenómenos de *proyección* explican el parecido entre los extraterrestres, los ídolos prehistóricos y algunas obras del arte moderno. Pero la *visión* proyectada es, además, un aspecto fundamental de la constitución de la individualidad; un fenómeno que acontece, según explicó Lacan metafóricamente, cuando el niño, estimulado por las palabras del que le acompaña frente a un espejo (*tú eres eso*), convierte simbólicamente en su *yo* una imagen reflejada; una *gestalt* completa y simétrica.[5]

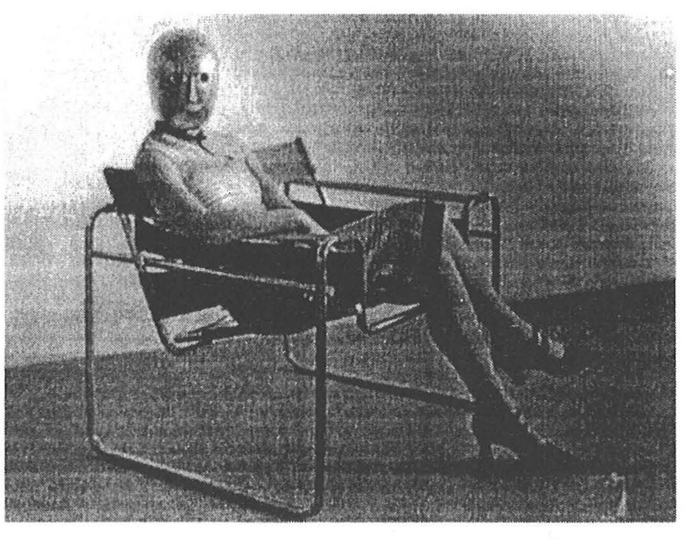
El Ídolo... ¡Ahí están esos ojos!... esas sutiles y terribles mirillas que reconozco por su espantosa malicia, escribió Baudelaire (*Le spleen de Paris*, 1869). Y cuando el arte moderno se *deshumanizó* (Ortega), los artistas se convirtieron en visionarios. Una muestra es que el ojo frontal que pintó Picasso en la cara de algunos retratos tiene más de 3.500 años de antigüedad, como se aprecia en la pintura realizada sobre un vaso encontrado en la isla de Milos y expuesto en el Museo Arqueológico de Atenas. También los ojos del ídolo-Picasso eran ojos de alucinado y visionario que expresaban, según el fotógrafo Brasaï, *asombro perpetuo*.





Alberto Giacometti. *Cabeza* (1926) y máscara Eket Ibibio. Nigeria.





Giorgio de Chirico. *Los maniquíes de la torre roja* (1915) y Oskar Schlemmer. Máscara de actor. (1927)

El motivo del ojo aislado, por otro lado, es una forma simbólica muy conocida. Es el símbolo egipcio más perdurable, el *wadjet* u ojo de Horus, el ojo-sol del dios-sol, que encarnaba un mundo originalmente feliz y posteriormente fragmentado (despedazado por Seth, según el mito) y que debía ser recompuesto. El *wadjet* era un amuleto contra el mal que simbolizaba el poder integrador de la luz. Con ese mismo significado apareció más tarde en la iconología cristiana representando a Dios, en ocasiones, transmutado en clípeo o *mandorla*, la almendra mística con la cual se figura en el Apocalipsis el resplandor asociado a la *visión* del Pantocrátor.

El símbolo del ojo radiante de Dios, según Gombrich, se popularizó en el Renacimiento a través de las ilustraciones del tratado de un tal *Orus Apollo* (que vivió en el siglo V) publicado en el año 1543 y en el cual se realizaba una interpretación fantástica de los jeroglíficos egipcios. Pero antes, en el año 1525, apareció en la pintura de Jacopo Carucci *La cena en Emaús*.

El ojo aislado y radiante reapareció con la Revolución Francesa, representando a la diosa Razón: sobre el grabado a color de la *Declaración de los Derechos del Hombre* realizado en 1789, por ejemplo. Y aún aparece rematando una pirámide en el *Gran Sello de los Estados Unidos de América*, impreso en los billetes de un dólar.[6]

Al margen de lo circunstancial, el ojo radiante y la almendra luminosa son, al igual que las visiones de objetos redondos en el cielo, expresiones arquetípicas de totalidad con un valor y un afecto emocional que trascienden lo individual. Es posible no tener conciencia de ese valor; es posible reprimirlo, pensaba Jung, pero su represión suele tener consecuencias negativas: el afecto emocional, que subsiste a pesar de la represión, se abre camino por otras vías.

En los años 40 y 50, el miedo a la desintegración de la humanidad amenazaba con imponerse. La amenaza era tan grave y real que el miedo se ocultó, convirtiéndose en un contenido a la espera de una aparición, es decir, a la espera de una imagen integradora capaz de representar la necesaria relación entre lo *uno* y lo *otro*, entre lo humano y lo extrahumano o, desde el punto de vista psicológico, entre lo consciente y lo inconsciente. Los contenidos que se ocultaron a la consciencia encontraron sus propias vías de expresión, generando extrañas convicciones, ilusiones y visiones.

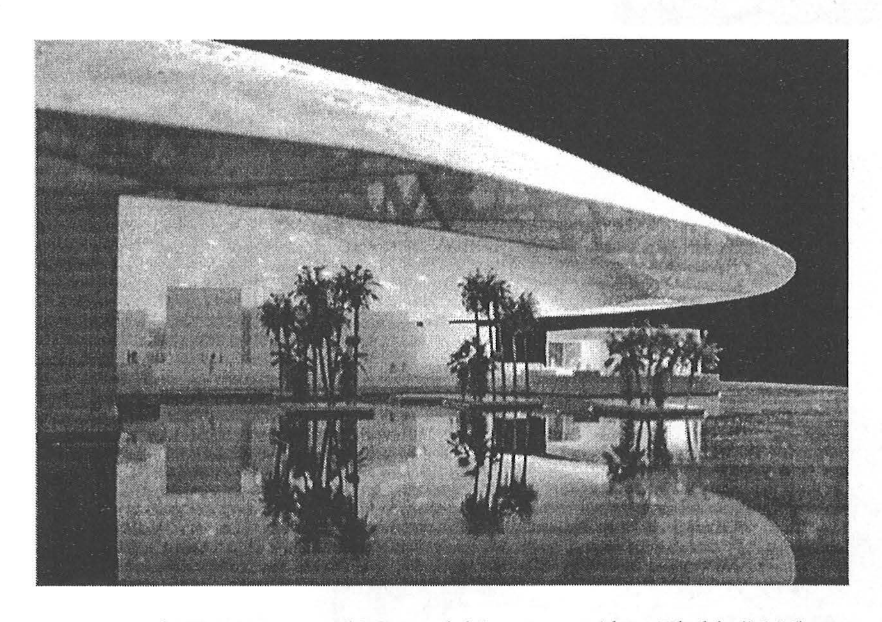
Los objetos que se veían en el cielo no eran redondos y luminosos por motivos físicos, sino psicológicos. Su redondez y luminosidad respondían a la necesidad de concebir el mundo como una unidad; eran los *aspectos* del mundo que trataban de compensar una tensión afectiva y colectiva causada por un peligro cierto y real. Y puesto que el hombre tiene problemas para identificar su responsabilidad en los peligros que le amenazan, proyecta estos peligros inconscientemente hacia exterior. De ahí que los objetos integradores, al igual que los dioses, sean también agresivos; de ahí los castigos que los dioses y los seres extraterrestres impusieron a los hombres.

Las convicciones irracionales y las *visiones*, según Jung, se dan en los individuos cuando sus mentes se encuentran psíquicamente disociadas, es decir, cuando la consciencia no se encuentra conciliada con los contenidos opuestos de *lo inconsciente*. Desde la década de los 80, sin embargo, coincidiendo con el desarrollo de las técnicas informáticas y la globalización de la economía, las noticias sobre *ovnis* desaparecieron de los medios de comunicación. Una vez que el hombre se sintió más confiado, se podría pensar, dejaron de tener sentido los avistamientos de objetos en el cielo. El hombre ya no teme a la desintegración de la humanidad. Pero el miedo a la desintegración no desapareció por completo. A partir de los años 80, cuando la amenaza dejó de afectar a la humanidad, se tornó amenaza interior, pasando a ser el *yo* el amenazado por la desintegración.

Es cierto que existen en la tierra *extraños* a la civilización verdaderamente temibles, pero son humanos, a pesar de la inhumanidad de sus actos. Lo extrahumano, sea concebido como dios, ídolo o ser extraterrestre, ha dejado de atemorizar, perdiendo su influencia en los procesos de integración. Ahora el *yo*, confiado en los avances de la técnica, tiende a considerarse omnisciente. Actúa como si todo lo supiera; como si viviera por su cuenta sin deber nada a los demás. Este fenómeno, que se remonta al origen del hombre moderno, fue denominado por Jung, *inflación del ego consciente*.

El *yo*, pretendiendo imponerse, se torna alegre y confiado, pero le falta una base sobre la cual sostenerse. No puede verse en *el otro* extrahumano, sino sólo en otros *yoes* semejantes a él, en una suerte de productivo intercambio. Si mira hacia arriba, nada ve. Si pregunta, nadie le contesta. De ahí la necesidad de nuevos espejos en los que se reconozca y se haga; de ahí la necesidad de manifestarse en la red y la necesidad de recrearse en los medios de comunicación. De ahí el narcisismo y el comportamiento infantil que caracterizan la conducta del hombre moderno en la sociedad del bienestar.

A cambio el *yo* puede aspirar a ser creador y lograr satisfacción en la técnica. Puede confiar en el crecimiento sostenido, aunque éste sea por definición insostenible, pues todo crecimiento sostenido conduce necesariamente al colapso. Lo paradójico es que dicha confianza requiere fe ciega en la magia de los signos: en la magia de las palabras, del dinero, de la propiedad y del arte, ahora producido por *yoes* creadores y vinculado estrechamente al dinero. Lo paradójico es que requiere confiar en los ídolos, ya sean éstos objetos o personas dependientes de su imagen. Incluso los ídolos de la prehistoria están adquiriendo insospechados poderes, siendo algunos cambiados por fabulosas cantidades de dinero.

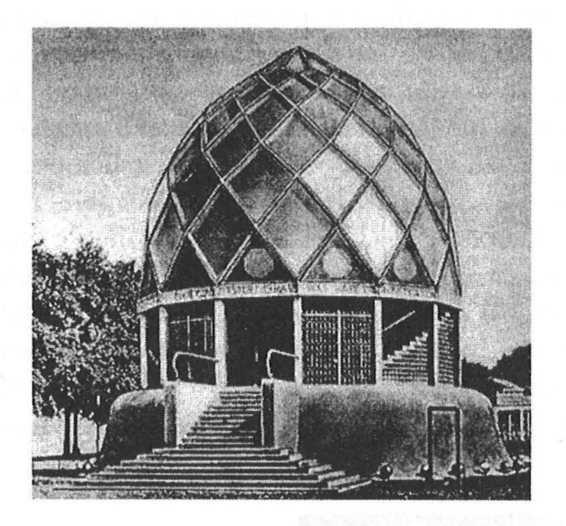


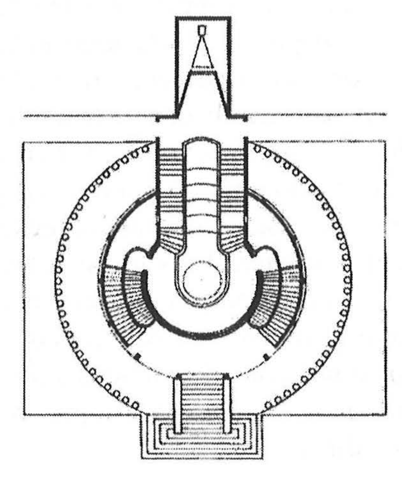
Jean Nouvel. Proyecto para el Museo del Louvre en Abou Dhabi. (2006).

El hombre, habiendo sido forjado por el lenguaje, el mito y el arte, se comporta como si fuera su dueño y forjador. Ponemos el acento en la singularidad del artista, dando por supuesto que el origen de lo que produce se encuentra en su interior. Pero si el arte no fuera el producto de creadores individuales, sino del Espíritu, es probable que en aquello que el artista produce convencido de su potencial creador, todavía se aloje el presentimiento de lo original, es decir, de aquello que siempre ha sido el fundamento originario de la naturaleza. En tal caso, *¿no será esto un círculo que nos lleva de vuelta hacia el punto exacto de donde habíamos salido?*, se preguntaba Blumenberg.

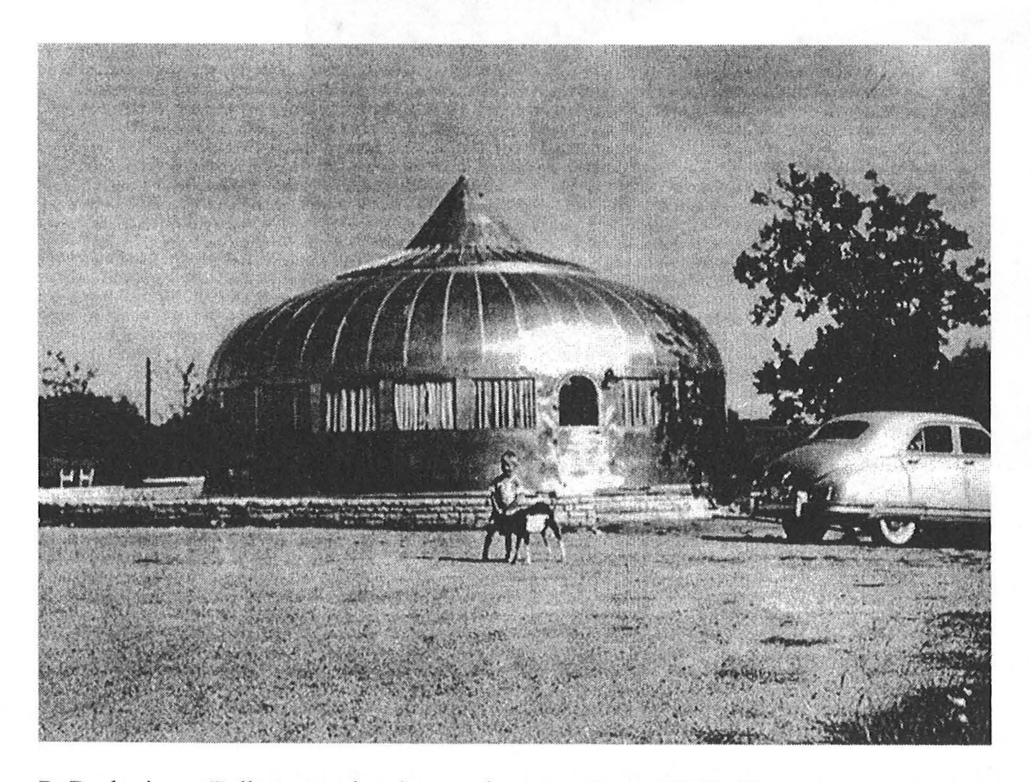
Al parecer, los ídolos modernos recrean los antiguos cerrando el círculo de la visión proyectada. Los luminosos y redondos objetos que antes se veían en el cielo, ya fueran señales (en la antigüedad) o naves extraterrestres (a mediados del siglo XX), se ven ahora en la tierra. Son brillantes objetos producidos por brillantes arquitectos que, en lugar de amenazar, ilusionan.

El Pabellón de Cristal proyectado por Bruno Taut para la Werkbund de Colonia y el segundo prototipo para la casa *dymaxión* proyectado por Buckminster Fuller (construido en el año 1948), anticiparon el aterrizaje de las señales del cielo. De un lado, el místico espíritu de la *stadtkrone*; del otro, el espíritu del pionero y del ecologista confiados en la técnica. Ambos objetos, sin embargo, señalaban todavía hacia arriba.





Bruno Taut. Pabellón de Cristal para la Werkbund de Colonia (1914)



R. Buckminster Fuller, prototipo de casa *dymaxión*. Texas (1946-48).

DE LAS COSAS QUE SE VEN EN LA TIERRA

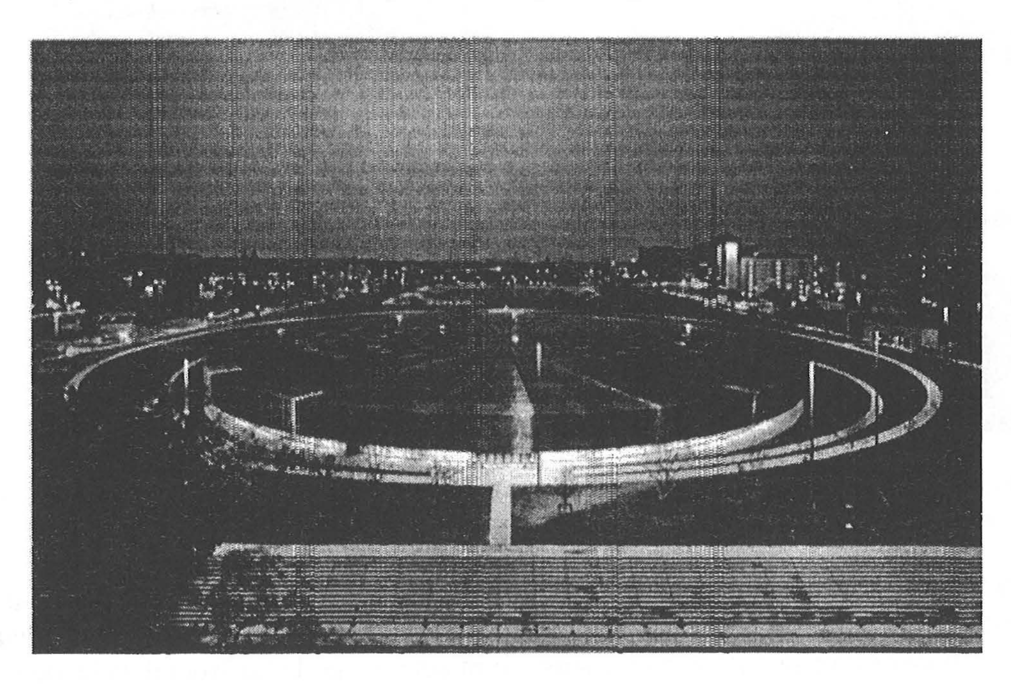
El encuentro con sobrecogedoras impresiones arquetípicas puede conducir a la transformación de lo real, pero también puede impedirla. Son las dos caras del mito. De un lado, el mágico poder de producir lo real; del otro, la confianza en la simple ilusión.

Cuando el hombre se siente inseguro, pensaba Jung, las fuerzas celestiales se le aproximan. Cuando el hombre se siente seguro, cabría suponer, las fuerzas celestiales se alejan. Pero es difícil saber hasta que punto el hombre puede sentirse seguro sin recurrir a los ídolos o los dioses. Después de profanar los viejos altares, los arquitectos de la Revolución Francesa levantaron nuevos altares a la diosa Razón. Pero no tuvieron que inventarlos, pues los viejos edificios sagrados, las pirámides y el Panteón, les sirvieron muy bien para este propósito.

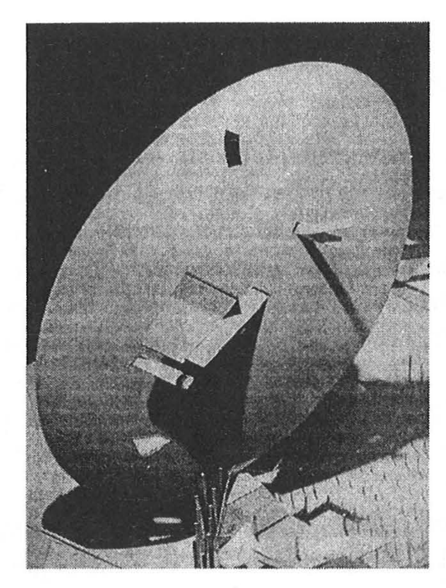
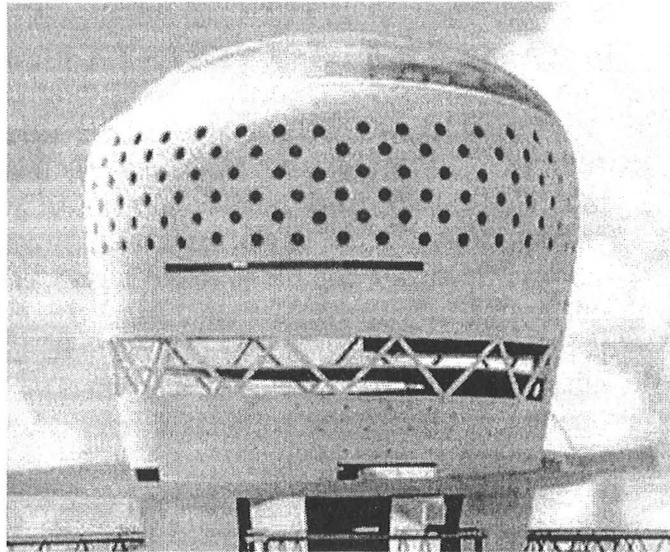
Del mismo modo, después de que los objetos redondos y luminosos desaparecieran del cielo, algunos arquitectos sintieron la necesidad de proyectar objetos semejantes sobre la tierra. El gran disco metálico proyectado por Dominique Perrault para Berlín, los objetos ovales proyectados por Rem Koolhaas para Lille y Zeebrugge, así como algunos proyectos de Norman Foster (el lenticular Palacio de Congresos de Valencia y el ovalado Ayuntamiento de Londres, entre otros), son ejemplos del fenómeno. Otros objetos redondos están configurando la *Ciudad de la Justicia* en Madrid.

Es dudoso que las nuevas visiones tengan suficiente poder de conmoción para producir profundas transformaciones de lo real. Hace falta la fuerza del mito y del ritual para que los ídolos mantengan su poder. Y el hombre moderno, dominado por el intelecto y la costumbre, pensaba Worringer, ha perdido la fuerza instintiva que permitía al primitivo acceder directamente a la cosa en sí. Pero Worringer también reconocía que el hombre, precipitado desde las orgullosas alturas del saber, *vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido e indefenso como el hombre primitivo.*

Es posible, por tanto, que las *visiones* y los ídolos se sigan recreando en el mito, como siempre, es decir, sin que nos demos cuenta de ello. Es posible que en lugar de catedrales tengamos edificios redondos y luminosos, como platillos volantes.

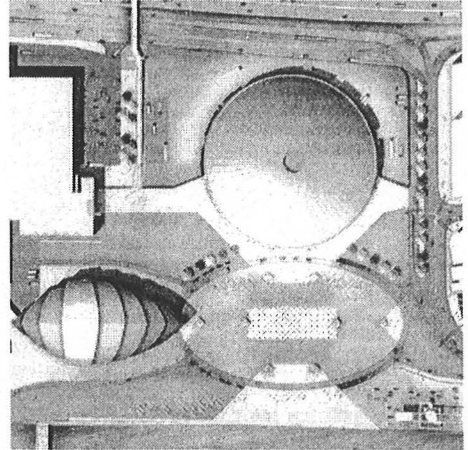


Dominique Perrault. Velódromo en Berlín. 2004

Rem Koolhaas. Cubierta para el Grand Palais de Lille, Francia, (1988-91) y Terminal marítima de Zeebrugge, Bélgica (1989).

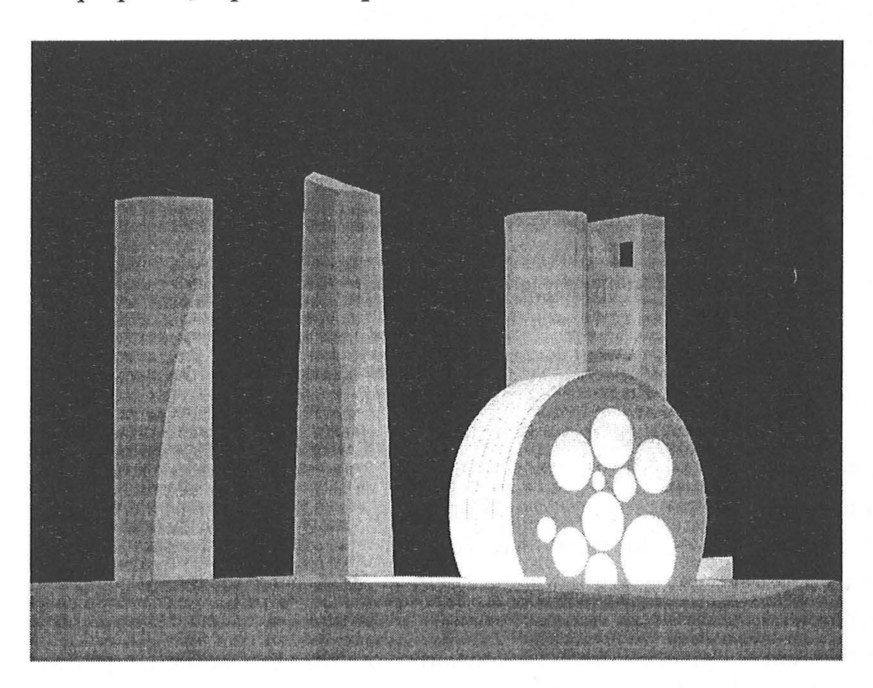
Una existencia superficial, optimista, ruidosa y acelerada, pensaba Jung, no podrá evitar que desde las profundidades del alma humana se abran camino imágenes mediadoras que pongan de nuevo de manifiesto la necesidad de totalidad, es decir, la necesidad de una nueva consciencia que tienda a conciliar los aspectos del mundo que la razón presenta separados: lo conocido y lo desconocido, lo consciente y lo inconsciente, la apariencia y el contenido. Pero si las nuevas *visiones* no tienen el poder de conmocionar, convertidas en objetos de consolación o en rutinario espectáculo, se impone sólo el aspecto exterior, representando con su rotundidad la inflación del *ego* consciente y una consciencia narcisista que conduce al estrecho sendero de las apariencias.

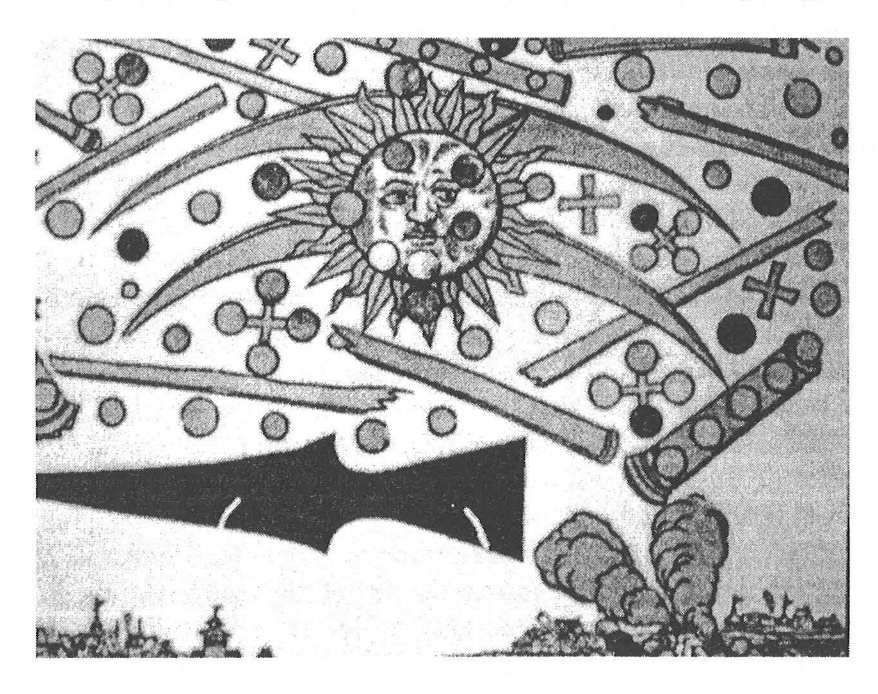
Norman Foster. Ayuntamiento de Londres (1998-2003) y Estadio Nacional y Palacio de Congresos de Escocia. Glasgow. (2005-20010).

En Madrid, aterrizará también un disco de costado, pretendiendo hacerse sol. Cuando se materialice, no señalará hacia arriba, pues su eje responde a la horizontal, una dimensión ahora optimista que se vuelve sobre sí misma, como la horizontal da la vuelta a la tierra, sin encontrarse con lo desconocido.

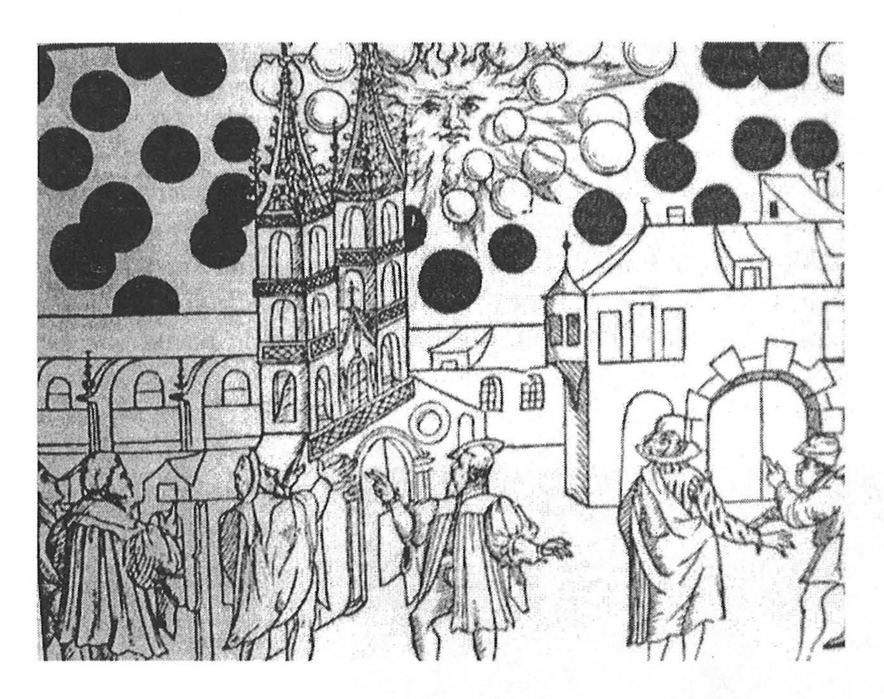
Al lado de los signos que hablan del poder mágico del dinero, todavía señalando hacia arriba, al lado de los objetos alzados para que las multinacionales muestren al mundo su poder, aparecerá un objeto redondo vuelto de costado. Este objeto intentará renovar la tradición de los *cromlech* y las estelas, de las pirámides y *zigurats*, de las stupas y pagodas, de las torres y los campanarios, de los minaretes y los rascacielos. Pero no hablará de la relación entre el cielo y la tierra, sino de la relación entre la tierra y tierra. Su luz proyectada, semejante a la que proyectaban hacia el cielo los edificios-ídolo expresionistas, se proyectará hacia la tierra. Su luz será como la de un sol que nunca se oculta. Será además sostenible gracias a montones de *leds* de bajo consumo: día perpetuo, espectáculo permanente.



Tuñón, Mansilla y Peralta. Centro Internacional de Convenciones y Congresos. Madrid. 2007.



Octavilla de Núremberg. 1561. Colección Wickiana, Biblioteca Central de Zurich.



Octavilla de Basilea. 1566 Colección Wickiana. Biblioteca Central de Zurich.

En la memoria del proyecto se puede leer: *optimización de la construcción, optimización de la demanda energética, optimización medioambiental, factor de forma óptimo*. Estos son, resumidos, los valores que pretende el *optimista* edificio. Si a las optimizaciones citadas se unen los *paneles de cerramiento parietodinámicos*, es difícil imaginar más optimismo. Jung imaginaba, sin embargo, que con el optimismo y la confianza del hombre en sí mismo, la tierra se volverá demasiado estrecha a la humanidad. Quizás por eso el disco se sostendrá de costado: gana sitio, aunque podría rodar. Para evitarlo, quedará clavado en el suelo. ¿No estará el primer mundo dejando la humanidad para el tercero?, cabría preguntarse. La humanidad brilla en todo caso por su ausencia en el interior de las sedes de las multinacionales que acompañan al brillante edificio, pues aquí también el brillo pretende compensar profundas carencias; la *corrosión del carácter* que según Richard Sennet produce el trabajo en el nuevo capitalismo, por ejemplo, así como la imposibilidad de sostenernos sin que inquietantes desconocidos (*lo inconsciente*) nos amenacen.

Los edificios redondos, pensaba Jung, son símbolos de totalidad; son *mandalas* (*círculo*, en sánscrito); círculos protectores que expresan la necesidad de lo completo y acabado en sí mismo y que abarca la totalidad anímica y cósmica; símbolos del proceso de individuación que aluden a la totalidad formada por lo consciente y lo inconsciente a la que aspira el *sí mismo*. Las construcciones redondas, desde los *cromlech*, son formas que expresan la necesidad de integrar lo diverso, como lo hace el símbolo oriental del *Tai Chi Tu* y lo hizo la *cuadratura del círculo* de los alquimistas.

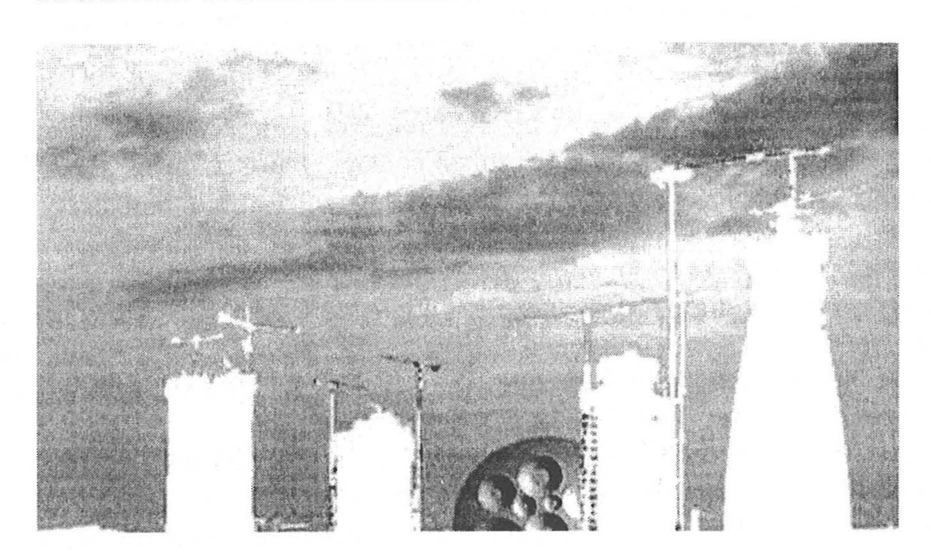
Deus est circulus cuius centrum est ubique, cuius circunferentia vero nusquam (Dios es un círculo cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ningún sitio), se afirmaba en la época medieval. En un grabado de Nuremberg se daba noticia de una *muy horrible aparición* en el momento de la salida del sol el 14 de abril de 1561; fue una visión contemplada por *muchas personas, varones y mujeres*, según las crónicas. En otra octavilla fechada en agosto del año 1566 se informaba que el día cuatro del mismo mes se vieron por la mañana muchas esferas negras que se desplazaban hacia el sol. Estas visiones aterradoras, curiosamente, recuerdan el optimista sol de Madrid. Pero el contraste entre lo aterrador de aquellas y el optimismo con que éste se presenta, parece un aviso: lo que une, también puede separar; lo que ilusiona, amenazar. Próximo por su

simetría al *symbollon* (literalmente, aquello que implica la conjunción de lo proyectado) se encuentra el *diabollon*, lo que separa.

Es cierto que hemos evolucionado lo suficiente como para salir de la seguridad metafísica que ofrecían los símbolos en la Edad Media, pero no hasta el punto de que nuestro fondo psicológico se haya desprendido de toda necesidad metafísica. El poder del hombre para sostenerse a sí mismo, postulado en el Renacimiento por Pico Della Mirandola y Paracelso, se ha convertido en la nueva fe universal. Pero esta es, precisamente, la base más favorable para que se produzcan los fenómenos de *proyección* y la transformación de los contenidos inconscientes en *visiones*.

Cuando el miedo a lo celeste parece haber desaparecido, nuevas señales aparecen en la tierra. El genio mágicamente las produce, los especialistas que actúan como jueces en los concursos las detectan y los ciudadanos las reconocen y adoptan, quizás con cierta dificultad al principio, lo cual se puede solucionar con un poco de promoción; con unas camisetas con la imagen del ídolo o unas estatuillas del ídolo, por ejemplo. Y así la magia del ídolo se proyecta sobre el proyectista, produciendo una mística fusión entre ambos y convirtiendo, en casos excepcionales, al proyectista en un ídolo.

Es probable, además, que el rumor colectivo que los nuevos ídolos provocan entre los ciudadanos sea, al igual que el rumor asociado a los *ovnis*, anterior a la *visión* proyectada. Es probable que, antes incluso de que los edificios redondos se proyectasen, existiera un rumor a la espera de apoderarse de formas arquetípicas, salvadoras e integradoras. Los ingeniosos proyectistas, en tal caso, actuaron como sondas al servicio del rumor, como receptores de alta sensibilidad. La intuición, conviene recordar, es la percepción de las posibilidades. En cualquier caso, el disco que podrá verse en Madrid será ilusionante y compensador; será, según explicaron sus autores, *un sol poniente, detenido desde el optimismo de saber que Madrid es una ciudad que vive, trabaja y se divierte a todas horas del día; una ciudad donde no se pone el sol*. ¡Nada menos! Pero desde un punto de vista psicológico, sus características y condiciones coinciden con las del narcisismo: totalidad sin fisuras, redondez, brillo, luminosidad permanente, apariencia envidiable, optimismo, etc. Hasta los agujeros le sirven de adorno. Esta coincidencia se explica porque el narcisismo es necesario para que el *yo* se sostenga. Pero también puede destruirlo al no permitirle acceder a los contenidos de *lo inconsciente* ocultos en su interior.[7]



Tuñón, Mansilla y Peralta. Centro Internacional de Convenciones y Congresos de Madrid. *Collage* presentado en el panel 1 presentado al concurso. 2007.

La relación entre los nuevos ídolos y el narcisismo remite a una conciencia disociada y señala profundas carencias. El ídolo redondo y luminoso, al igual que el individuo narcisista, revela un aspecto del mundo que resulta inquietante. Dicho aspecto consiste en la falta de correspondencia entre la apariencia y el contenido.

En la visión proyectada y el narcisismo, la imagen se impone y conforta, pero choca con la estructura interior, disfrazándola y transfigurándola, como la máscara de un actor. Y este aspecto del ídolo no sólo se refiere a una conciencia disociada, sino que la representa con claridad.

Toda relación interpersonal implica cierto grado de hipocresía, sostenía Freud. Las verdades, si se manifestaran con toda crudeza, harían el mundo insostenible. Pero sostener la apariencia al margen del contenido, como hace el alegre juego de los discos en el disco, apunta hacia aquel mundo de prodigios que descubriera Walter Benjamin alrededor del ratón Mickey; un mundo donde las gentes, *fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día, vislumbran su meta final como un lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios*; un mundo *donde aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable, y el cual un automóvil no pesa más que un sombrero de paja y la fruta de un árbol se redondea tan deprisa como la barquilla de un globo.*

La visión proyectada oculta descaradamente que también se sufre en Madrid. No queremos saber nada del asunto. Necesitamos sostener el optimismo y recrear el Paraíso en la tierra; debemos sostener los aspectos positivos del mundo al margen de los negativos, aun a costa de ocultar todo aquello que pueda conmocionar: el dolor, el nacimiento y la muerte en los hospitales, la vejez en las residencias de ancianos, las arrugas detrás de la silicona, la pobreza, la explotación y la avaricia en el lujo, la inseguridad, la falta de estima y de influencia, detrás del dinero y la fama, etc.

El nuevo ídolo que se proyecta sobre Madrid representa muy bien su papel. Es una *visión* espectacular que expresa que la conciliación no es necesaria y la posibilidad de sostener alegres y optimistas el juego de las apariencias. El problema es que los aspectos negativos del mundo no desaparecen cuando se ocultan.

Pero no importa, para que el optimismo no decaiga, el *edificio-sol* contendrá un poético ¡*lago de aire*! en el sótano, tal y como se explica en la memoria del proyecto (para el aire acondicionado). Al parecer los tópicos, antiguos lugares comunes de la retórica, colaboran en la ilusión. También las palabras. Y así confiamos en que calificar las cosas como sostenibles las convierta en sostenibles. Nada se venderá si no se dice de ello que es sostenible. Bien fácil lo tienen los mercaderes.

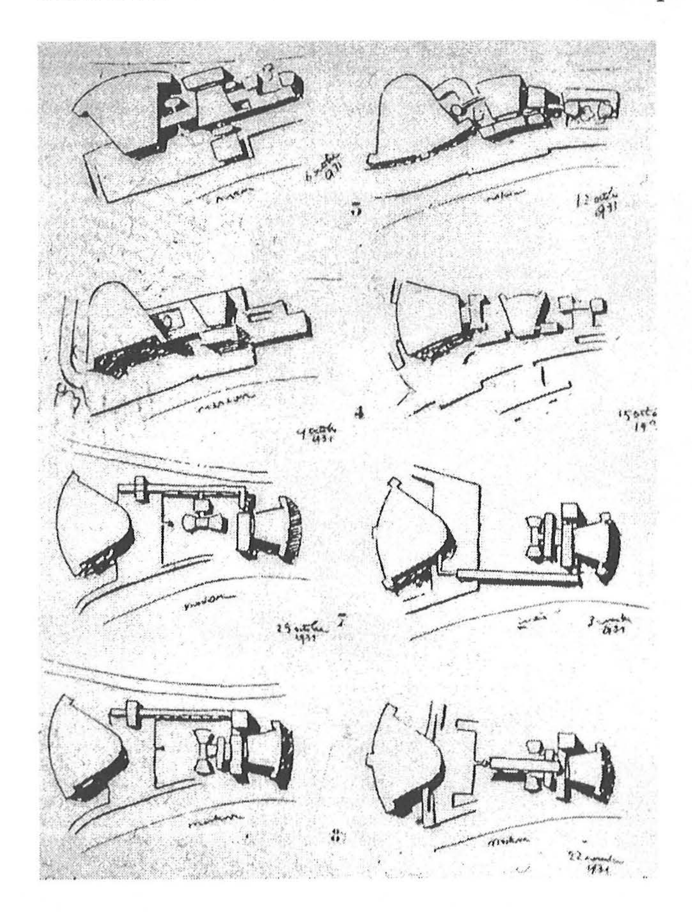
Sostener una imagen alegre y confiada no es tarea fácil, sin embargo. Requiere habilidad y convencimiento. Incluso puede resultar conveniente cuando el contenido amenaza con la desintegración. Pero este es, según Jung, un camino estrecho y sin retorno. La consciencia optimista, condicionada por la *inflación del ego consciente*, descansa necesariamente en *lo inconsciente*. El problema es que la consciencia, debido a su movilidad y capacidad de aprendizaje, corre el peligro de perder su vínculo con lo inconsciente para presentarse como una realidad libre y autónoma. El problema es que cuando lo uno y lo otro no intercambian energía se producen tensiones y desequilibrios que amenazan con la desintegración de lo humano, pensaba Jung.

Los hombres primitivos aseguraban dicho vínculo en el ritual. Actualizando en el rito su relación con los dioses y los espíritus (malignos o beneficiosos), sentían que la consciencia y la voluntad individual eran aspectos incompletos de una totalidad. Y es verdad que nosotros, al menos en teoría, no somos primitivos. Pero si pretendemos sostener los aspectos positivos del mundo al margen de los negativos, necesitaremos ídolos que expresen que la conciliación no es necesaria.

La autonomía de lo consciente y la consciencia optimista mantienen en el mundo la ilusión. Apuntaladas por el desarrollo la ciencia y la técnica, permiten imaginar un mundo en el que reinen la satisfacción y el confort. Pero a cambio producen el desequilibrio de la consciencia y los problemas derivados de concebir el mundo a partir de funciones independientes y opuestas, pues si predomina el intelecto, disminuye el valor de los sentimientos, si predomina la sensación, se penaliza la intuición y se impone un realismo ingenuo, y si por último predomina la intuición, se desarrolla un mundo de meras posibilidades no demostradas.

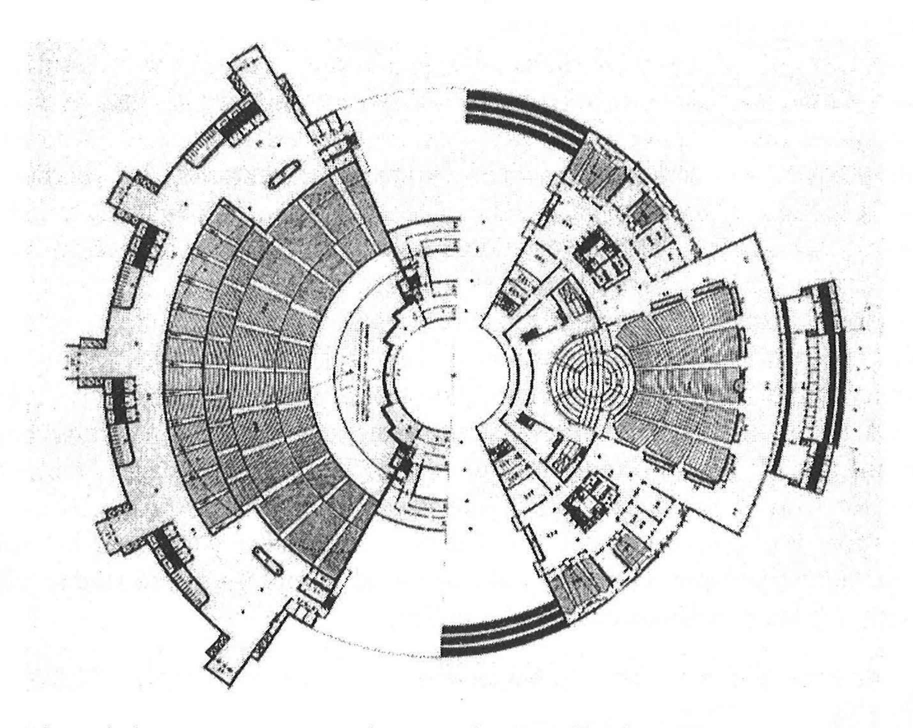
Los nuevos objetos que se ven en la tierra, al expresar que la conciliación ha dejado de ser necesaria, ocultan además un problema que sólo es formal porque antes es ético y espiritual; es el problema que se plantearon los arquitectos modernos al intentar conciliar en sus proyectos el orden interno con la apariencia exterior. La apariencia, pensaban, debe responder al contenido. Hasta hace poco parecía evidente, y así se enseñaba en las escuelas. Pero los nuevos ídolos muestran que la conciliación no es necesaria; que el diálogo entre lo uno y lo otro es insignificante.

En los auditorios y palacios de congresos, por ejemplo, los arquitectos modernos intentaron conjugar espacios muy diferentes: las distintas salas de reuniones entre sí, por un lado, y las salas con los espacios de servicio, por otro. Los mejores arquitectos daban por supuesto que la organización de los espacios interiores se debía expresar hacia exterior. Así lo muestran las ocho propuestas que realizó Le Corbusier para el concurso del Palacio de los Soviets. Cuatro son *pintorescas* y presentan una agrupación paratáctica de piezas hacia la orilla del río. Cuatro son axiales y enlazan las salas mediante un eje invisible que concede autonomía al conjunto. Pero todas ellas manifiestan al exterior las relaciones entre los espacios.

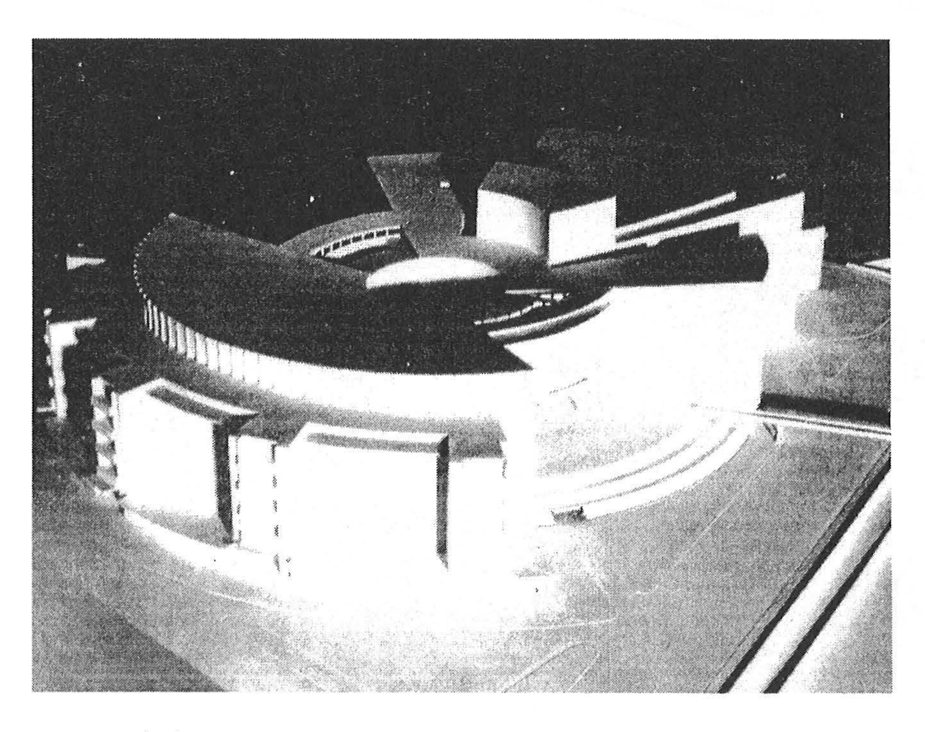


Le Corbusier. Ocho propuestas para el Palacio de los Soviets de Moscú. (1931).

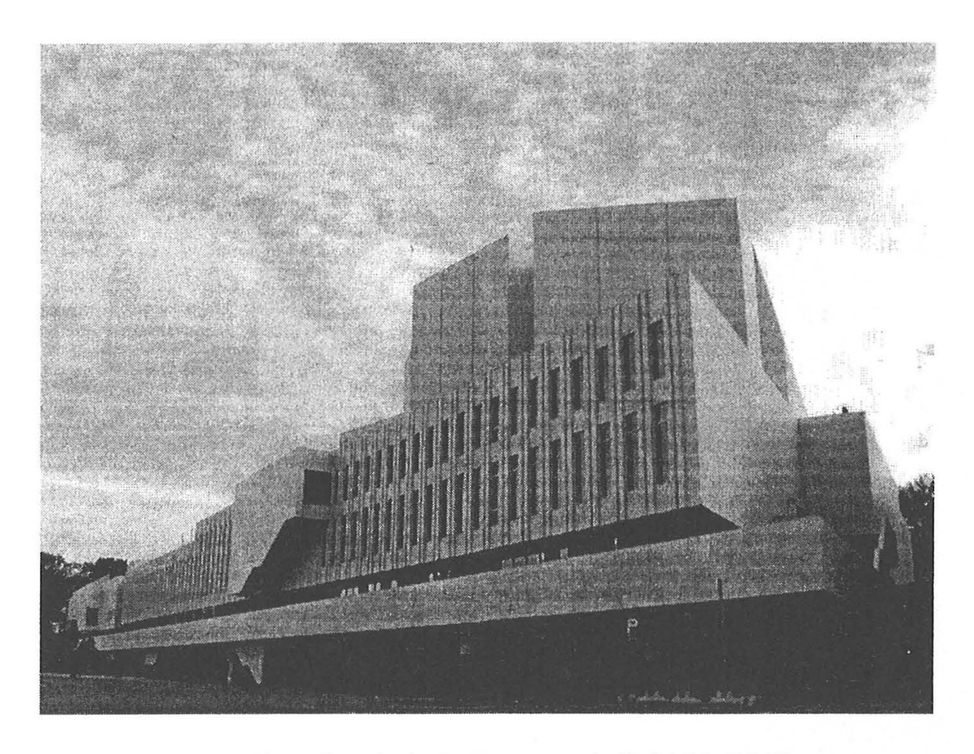
La propuesta de Walter Gropius para el mismo concurso integraba las salas en una estructura radial y simétrica. El arquitecto describió esta obra de la siguiente manera: *un único e imponente cuerpo espacial, abarcable en un solo golpe de vista y construido sobre el círculo como símbolo de la agrupación de las masas populares en una gran unidad humana y política... Salas y escenario constituyen una unidad espacial sin solución de continuidad, pues no existe separación entre el mundo real del espectador y el mundo teatral de la ficción.* (*Die Neue Stadt*. Cuaderno 2. Francfort, 1932).



Planta de la propuesta presentada por Walter Gropius al concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú. 1931.



Maqueta de la propuesta presentada por Walter Gropius al concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú. 1931.



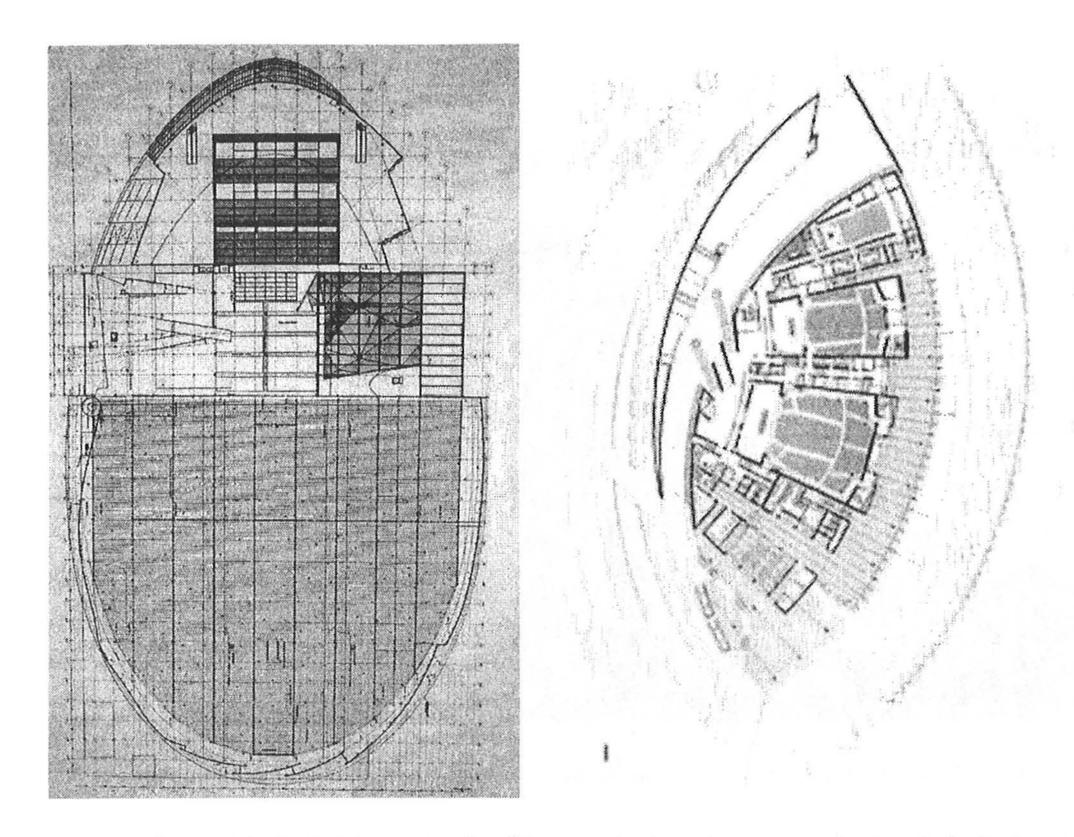
Alvar Aalto. Finlandia Hall: Palacio de Congresos de Helsinki. (1962).

La propuesta de Alvar Aalto para el Finlandia Hall, por último, también expresa al exterior el orden de las relaciones internas entre los espacios, en este caso mediante el contraste entre un gran friso elevado del suelo y los volúmenes de las salas que aparecen por encima de él. El diálogo entre la imagen y el contenido, para Alvar Aalto, era todavía significativo.

En los proyectos mencionados, las relaciones internas entre los elementos se ofrecían claramente a la visión. Se veía lo que había. En actuales palacios de congresos, sin embargo, el orden de la estructura interior se oculta detrás de una máscara. Lo curioso es que dicha máscara actúa como las máscaras en el ritual, transfigurando lo uno en lo otro y obligando al enmascarado a convertirse en aquello que la máscara representa.

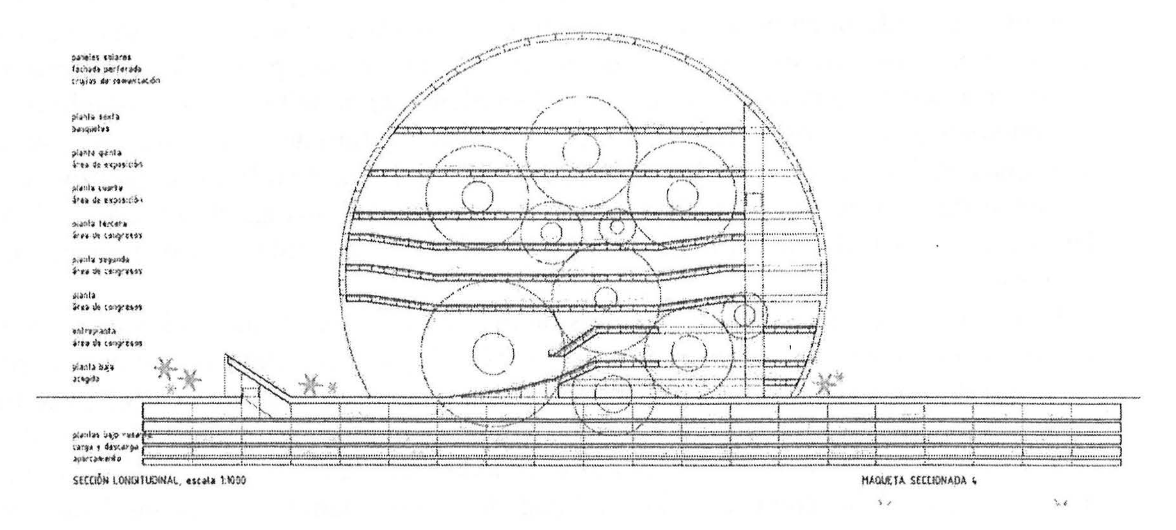
En el oval Palacio de Congresos de Lille (proyectado por Rem Koolhaas) y en el lenticular Palacio de Congresos de Valencia (proyectado por Norman Foster), por ejemplo, la configuración de la envolvente exterior choca con el orden interior. Estos edificios parecen ojos sin iris; ojos que no necesitan un centro porque lo significativo es el contraste entre lo interno y lo externo. Herederos de aquellos edificios-ídolo que se presentaban a la visión como si fueran organismos, formaciones minerales, barcos, máquinas, refinerías, etc., son los compañeros de los actuales edificios-caparazón, como el nuevo Palacio de Congresos de Roma, y algunos edificios-escultura, como el Walt Disney Concert Hall, cuya irregularidad exterior oculta una sala interior perfectamente simétrica.

Es cierto que el *yo* se construye detrás de una máscara, pues sólo podemos ser lo que somos en la imagen que ofrecemos a los demás. El *yo* necesariamente se construye en un juego de espejos y bajar la guardia, desenmascararse, podría implicar el cataclismo de la personalidad: sólo hay una persona vulgar detrás de la máscara. Pero confiarlo todo a la máscara es tanto como confiar el mundo a la imagen y el *ego*. Al igual que el narcisismo, implica renunciar a la totalidad de lo consciente y lo inconsciente, de la apariencia y el contenido.



Rem Koolhaas. Palacio de Congresos de Lille. Francia. (1988) y Norman Foster. Palacio de Congresos de Valencia. (1997).

En el nuevo Palacio de Congresos de Madrid, la regularidad del disco y el libre juego de los discos en el disco, ocultan su interior estratificado. Las crujías laterales en las que se agrupan los espacios de comunicación y servicio, resuelven algunos problemas derivados de la falta de conciliación. Es la parte disciplinar del proyecto. Pero no reside aquí la novedad del proyecto, sino la intuición de los autores para ponerse al servicio de un rumor colectivo y convertirlo en *visión proyectada.* En pocas palabras, en el poder de una máscara para convertirse en un ídolo.



Tuñón, Mansilla y Peralta. Centro de Convenciones y Congresos de Madrid. 2007. Sección esquemática.

El edificio-sol y los edificios antes mencionados sostienen la apariencia exterior frente al orden de los espacios interiores. Algunos echarán de menos la vitalidad del montaje, es decir, una mayor vinculación con *lo inconsciente* en la expresión de un conflicto que sólo es formal porque antes es ético y espiritual. Pues el descaro con que ponen en primer plano la apariencia y la ofrecen a la visión, elude también este conflicto.

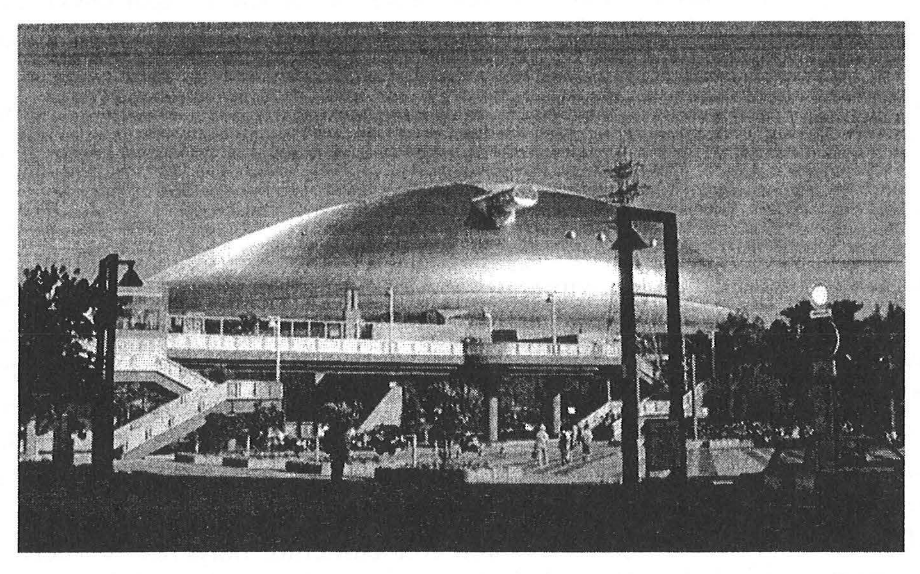
Volviendo al ámbito de la psicología, una mayor vinculación del consciente con *lo inconsciente* implica una ampliación de la experiencia vital y una consciencia más clara de las situaciones nuevas que requieren decisiones éticas. Sin la mencionada vinculación, la decisión ética, a falta de los datos de *lo inconsciente*, tiende a falsearse o eludirse. Cuando se consigue cierta conciliación entre lo consciente y lo inconsciente, es decir, cierto autoconocimiento, aparecen los más difíciles problemas. Aparecen, en primer lugar, conflictos entre deberes que no pueden resolverse con ninguna ley ni autoridad. Es aquí donde la decisión ética se requiere. Aquí no valen las reglas ni los mandamientos, pues seguirlos es una señal de obediencia o una salida cómoda de la situación. Ahora bien, cuanto mayor es el autoconocimiento, mayores se vuelven las dificultades y responsabilidades, lo cual da lugar a conflictos éticos dolorosos que a nadie apetece enfrentar. Los nuevos ídolos vienen a decir: podemos evitarlos.

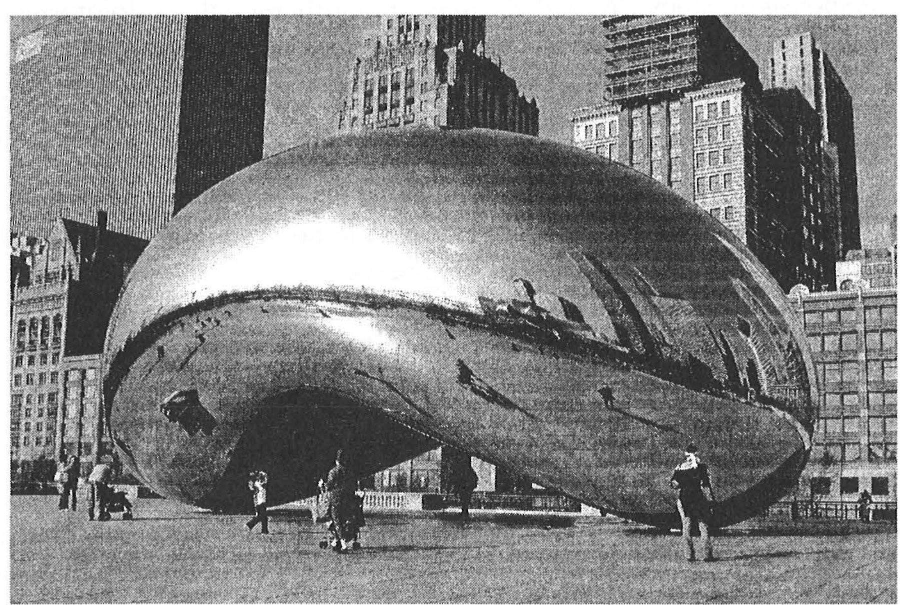
Para Jung la inconsciencia, al contrario de lo que suele pensarse, no es una disculpa, sino más bien un delito. *Nos asombramos de la decadencia ética de nuestro siglo y medimos el estancamiento en este terreno a partir del progreso científico y técnico*, escribió. A fuerza de preceptos morales el *ethos* no se puede ocultar, pues forma parte de esas irracionalidades creativas en las que se basa todo proceso real. La ética exige la *totalidad* del hombre; no una mera función diferenciada.

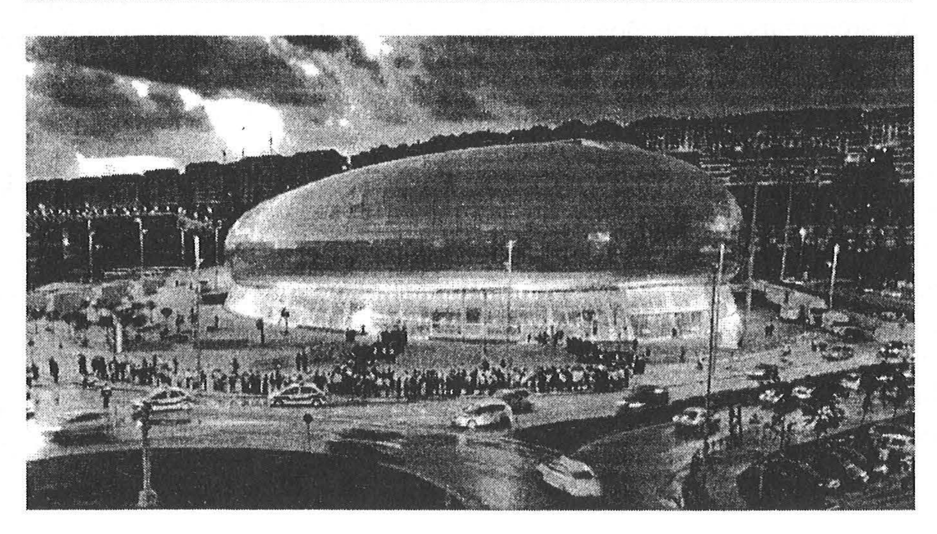
La función diferenciada depende del individuo, de su diligencia, su paciencia, su constancia, su afán de poder y sus dotes. Con estas cualidades uno avanza y se desarrolla. Es la parte que corresponde al esfuerzo; la parte del querer y el poder. Pero es sólo una parte. En la otra está el hombre; lo que es y con lo que se encuentra. Aquí el individuo no puede cambiar nada, pues depende de condiciones que no están a su alcance. No sabe cómo ha llegado a constituirse en su individualidad y tiene un conocimiento muy insuficiente de sí mismo. No sabe que depende totalmente de la cooperación de lo inconsciente; que algo le lleva, creyendo ser él mismo quien actúa. Depende de un ser desconocido, pero que le precede y le hace. Ese desconocido, sin embargo, puede presentarse en sueños y visiones, ofreciendo a la consciencia imágenes de totalidad compensatorias. En su afán de libertad, escribió Jung, el hombre siente un rechazo casi instintivo hacia tal conocimiento unitario, pues con cierta razón teme sus efectos: las decisiones éticas suelen ser muy dolorosas.

Los nuevos objetos redondos que se ven en la tierra, es verdad, expresan la necesidad de conseguir el máximo brillo para las cosas, pero a cambio hacen insignificante la conciliación y ocultan los amenazantes contenidos. Expresan la posibilidad de sostener las apariencias al margen de los contenidos y la posibilidad de evitar, además, cualquier conflicto ético doloroso. De ahí el optimismo.

Quizás resulten algunos espacios residuales del choque, pero es un pequeño precio a pagar a cambio de la confianza y el optimismo que los edificios redondos, luminosos y brillantes generan. Y puesto que desenmascararnos podría desencadenar un cataclismo, no está de más que además, sean *sostenibles*.







Sapporo Dome Stadium. Hiroshi Hara. 2000-2001. Anish Kapoor. *Cloud Gate*. (Escultura). Millennium Park, Chicago. 2004. Palacio de los Deportes de Santander. Jaime Alarcón y José Manuel Solano. 2005.

...Y SE LLAMAN *SOSTENIBLES*
Notas sobre la arquitectura y el arte de sostener.[8]

Arquitectura, según el diccionario, es el arte de proyectar y construir edificios. La arquitectura es un arte; un arte técnico, como todo arte. En tal caso, cuando se reclama una arquitectura sostenible se reclama un arte sostenible. El problema es que resulta muy difícil precisar en qué consiste un arte sostenible; y cuando se reclama una arquitectura sostenible, no parece reclamarse un arte sostenible. Esto se explica porque lo sostenible se suele referir a valores materiales (que permiten sostener, por ejemplo, el desarrollo de Honduras) y el arte se refiere, aunque a veces no lo parezca, a valores espirituales. La confusión aumenta porque los significados de la palabra *sostenible* (lo que puede mantenerse por sí mismo, dice el diccionario, cuando debería decir, que puede ser sostenido) y la palabra *arte*, son difíciles de precisar: entre un arte de pesca y el arte de Picasso caben muchos significados.

Lo cierto es que la imprecisión y la confusión marchan parejas, permitiendo que los valores se inviertan y que se pueda invertir en desarrollo sostenible de la misma manera que se invierte en el arte. Y así parece que, desde el punto de vista de la *sostenibilidad*, confiamos más en los bancos, las instituciones y las empresas (el Banco Interamericano de Desarrollo, por ejemplo, tiene un Departamento de Desarrollo Sostenible), que en el *hacer* del filósofo, el artista o el artesano; parece que confiamos más en el valor material de las cosas que en los valores inmateriales que dan sentido a la vida.

Sostener en el mundo la dignidad de las personas, sostener el alimento y el abrigo, la educación y la justicia, es completamente necesario, pero sostener el mundo al margen de los valores espirituales que dan sentido a la vida es una ingenuidad. Esta pretensión se encuentra estrechamente relacionada con la visión del mundo que se ha denominado *realismo ingenuo* y que se expresa en el siguiente axioma: las cosas son como son y valen para lo que valen. Si no podemos concebir un arte sostenible quizás deberíamos reclamar, más que una arquitectura sostenible, una construcción sostenible o, en su defecto, un desarrollo sostenible de la actividad constructora. El arte del arquitecto, en este caso, se encontraría al margen de lo sostenible. Pero si reclamamos una arquitectura sostenible y se entiende que la arquitectura es un arte, deberíamos reclamar, por coherencia, un arte sostenible.

Arte, mito y sustento.

La idea de sostenernos sobre valores materiales seduce porque la materialidad se vive y considera el aspecto más real y positivo de las cosas. Y así, junto a los valores materiales, se pretende sostener la satisfacción frente a la insatisfacción, la riqueza frente a la pobreza, la salud frente a la enfermedad, la juventud frente a la vejez, el triunfo frente al fracaso, la vida frente a la muerte. La apuesta incondicional por el bienestar, el éxito y el progreso material, sin embargo, olvida que los aspectos positivos del mundo no pueden separarse de los negativos.

La pretensión de sostener los aspectos positivos del mundo al margen de los negativos se sostiene, a su vez, en una especie de mito. Este mito, evidentemente, no es un mito como los antiguos, es decir, un relato que permita vivir el orden de las cosas por relación con un acontecimiento fabuloso que ha tenido lugar en un tiempo primordial, pero es una historia igualmente fabulosa que se vive colectivamente de manera inconsciente. La diferencia entre los antiguos mitos y esta especie de mito (en el caso de

que deseemos seguir llamándolo mito) consiste en que, mientras las antiguas historias míticas se relataban, transmitiéndose de generación en generación, la nueva historia no necesita ser relatada porque se presenta claramente en la publicidad y los medios de comunicación. Los fabulosos personajes del mito, al parecer, se han convertido en objetos de idolatría, ya sean éstos cosas o personas que triunfan.

Si los mitos antiguos eran narraciones fabulosas capaces de revelar que el mundo, el hombre y la vida tienen un origen y una historia sobrenaturales, la nueva historia vendría a decirnos sin necesidad de palabras que el mundo, el hombre y la vida tienen un origen y una historia producidos por la evolución material. No importa que los científicos no sepan qué es la materia, porque esa historia imaginaria nos permite vivir la posibilidad de ser sostenidos por el valor material de las cosas.

La fabulosa historia de la exclusiva materialidad de las cosas produce una ilusión colectiva. Es una historia que dice que el valor de las cosas está determinado exclusivamente por el beneficio que producen y el coste de producirlas. Pero al lado y detrás de esta ilusión, se encuentran otras ilusiones que la misma historia en distintos grados oculta. La menos oculta, quizás, sea la ilusión de lo virtual, que apareció con las nuevas técnicas informáticas para presentar ante el hombre mundos autónomos, sin peso ni profundidad, análogos a parques temáticos; unos mundos, tal y como se ha indicado, herederos del mundo de prodigios que descubriera Walter Benjamin alrededor del ratón Mickey.

Existe además otra ilusión, que la ilusión de la exclusiva materialidad de las cosas oculta por completo, que presenta las cosas como signos caracterizados por su esencia inmaterial; es la ilusión que remite el objeto a la idea; una ilusión que no se sostiene en la materialidad, o inmediata y positiva utilidad de las cosas, sino en la capacidad de las cosas para presentar ante el hombre el orden del mundo. Y en esta ilusión el arte ocupa un lugar fundamental, al menos si se concede al arte su sentido original, que no consiste en crear, sino en *hacer* que las cosas y los actos pongan de manifiesto su esencia. Esta fue, a grandes rasgos, la ilusión de los idealistas.

Las Ideas y los idealistas, sin embargo, han desaparecido, dejando su lugar a los productos del genio y las conjeturas de los ideólogos.

El sentido de *sostener*.

Como ocurre en tantas ocasiones, el sentido de la sostenibilidad y el sustento se encuentra en la palabra. Sostener significa mantener y cuidar; para sostener las cosas y los actos en el mundo es necesario atender a su cuidado y mantenimiento. Esta atención no se refiere sólo a los aspectos materiales (al cuidado de las cosas para que éstas perduren en el mundo), sino también a los inmateriales (al cuidado y mantenimiento de aquello que concede sentido a la vida).

Es cierto que nuestro habitar está acosado por el valor material de las cosas: por la carestía de viviendas, por la inestabilidad del trabajo y por la búsqueda del confort y el entretenimiento. Son palabras de Heidegger. Pero Heidegger también sostenía que el hombre habita poéticamente en el mundo. No es entonces el valor material de las cosas el que permite habitar al hombre en el mundo, sino los significados que se desvelan en el hacer del poeta. Un mundo insignificante, por muy confortable y real que parezca, no podrá ser habitado. Un mundo sin arte, resulta insostenible.

El problema aparece cuando el arte se pone incondicionalmente al servicio del mercado, el éxito y la novedad, y cuando éstos determinan la misma existencia del arte.

Desde que Leonardo da Vinci consideró los pintores *nietos de Dios*, y aún antes, el *hacer* del artista suele interpretarse en el sentido de un hacer creativo y genial logrado autónomamente por el sujeto. Pero desde el XIX se ha insistido en que no es la voluntad individual, sino el sentir y hacer colectivo, llámese artístico o *mítico-poético*, quien concede sentido a las cosas. Los poetas, por su parte, lo confirman: *las cosas existen porque las vemos, y lo que vemos y cómo lo vemos depende de las artes... La niebla de Londres no existió hasta el día que la inventó el arte. ... Allí donde el hombre culto capta un efecto, el ignorante agarra un resfriado*, escribió Oscar Wilde.

Según Mircea Eliade, el arte y el artista modernos son el producto de la nueva *mitología de las élites*, pues las élites, al conceder a la extravagancia y la ininteligibilidad de las obras de arte el valor de una gnosis iniciática, obligan a que el artista se ajuste a la imagen mítica que tienen de él: a ser extraño, irreducible y producir siempre algo nuevo. Es entonces cuando el arte deja de sostener y cuando, desvanecidas las ilusiones del socialismo y la ilustración, ilusionan otras visiones del mundo, no menos míticas y fabulosas, como los mercados que se autorregulan, los desarrollos sostenibles basados en el consumo y los sujetos geniales que crean sus obras de la nada.

Los hombres por nuestra cuenta, dice una de estas historias fabulosas, seremos capaces de crear un mundo que se sostenga en el valor material de las cosas; un mundo para todos, más humano y habitable. Pero esta visión de las cosas oculta que el sustento no es sólo material (el sustento y cobijo necesarios para llevar una vida digna), sino también espiritual (el sustento que producen los significados inmateriales que dan sentido y dignidad a la vida). No abriga entonces la calefacción, aunque sea producida por paneles solares, sino el sentido del *hacer* atendiendo a lo esencial.

Sostener es *mantener* y cuidar las cosas como al parecer hacían las sociedades primitivas y hacen las sociedades más pobres cuando cuidan y mantienen lo esencial en el mundo. Sostener lo sustentador, sin embargo, no puede equivaler a sostenerse a sí mismo, pues esto es lo que hacía el Barón de Munchausen cuando se elevaba del suelo tirándose del pelo hacia arriba.

No nos sostenemos por nuestra cuenta, pensaban los idealistas, sino que somos sostenidos *en* (o por) la Naturaleza y el Espíritu. También lo pensaron grandes hombres de ciencia, como Einstein, el cual confesó que la frase de Schopenhauer, *un hombre puede hacer lo que quiere, pero no puede querer lo que quiere*, le bastó desde su juventud.

La satisfacción sostenida.

La ilusión de un mundo que se sostenga a sí mismo aporta, sin duda, innumerables beneficios materiales. Pero no será fácil que la ilusión se sostenga. El paraíso, desgraciadamente, es sólo una ilusión producida por un mito que no deja de recrearse; por un mito que dice, ahora, más o menos lo siguiente: cuando se logre sostener el mundo sin pobres ni injusticias, y cuando la educación y el acceso a las nuevas técnicas (informáticas o genéticas) sean universales, el hombre alcanzará un completo estado del bienestar. Los hombres se mantendrán permanentemente comunicados, los dolores y las enfermedades desaparecerán y el hombre podrá dedicar su tiempo a la realización personal. Entonces el mundo se encontrará bien cuidado y será próspero y justo.

Aquí termina la historia recreada del paraíso en la tierra. El estado de bienestar que presenta esta historia, sin embargo, recuerda sospechosamente al nirvana; y con el nirvana, a ese instinto de muerte que, según Freud, conduce al hombre hacia atrás, hacia el estado de completa quietud que se encuentra en la naturaleza inorgánica. No es lo

mejor que a los hombres les suceda cuanto quieren, escribió Heráclito. En el mundo sólo hay dos tragedias, escribió Oscar Wilde, una es no conseguir lo que deseas; la otra es conseguirlo. Ante este panorama, es difícil que el mundo desarrollado se sostenga y difícil que pueda sostener, a su vez, al mundo no desarrollado. Es más fácil, quizás, que el tercer mundo se vea obligado a sostener al primero cuando éste no se sostenga. El mundo no desarrollado, al menos, podría enseñar al primer mundo el arte de sostener, es decir, el arte del cuidado y mantenimiento en el mundo de la esencia de las cosas.

El primer mundo podría aprender de los primitivos, por ejemplo, que las cosas se poseen en la representación; que la posesión, verdadero culto en las sociedades desarrolladas, es también una ilusión. Una muestra de ello es la siguiente historia.

En el siglo XIX, cuando los grupos de exploradores de distintos países europeos llegaban a las aldeas africanas para tomar posesión de sus tierras en nombre de su país, los aldeanos celebraban fiestas en su honor y firmaban con indiferencia los documentos que sucesivamente les iban presentando las distintas expediciones que aparecían por allí. Y lo hacían, simplemente, porque no podían comprender que la tierra, el aire, el agua, el sol, la luna o las nubes, pudieran tener propietario. Eran *salvajes*. Por eso hoy recuerdan, con fiestas y rituales, aquellos días en los que grupos de personas pintorescas les entregaban cosas maravillosas a cambio de marcar un papel.

Los primitivos, como explicó Lucien Lévy-Bruhl, no necesitaban poseer las cosas porque participaban místicamente de su esencia. Lo curioso, sin embargo, es que los hombres desarrollados también lo hacemos cuando creemos poseerlas o cuando nos enfadamos con ellas porque no se pliegan a nuestra voluntad. Es la consecuencia del fenómeno de la *participación mística* del hombre con las cosas; una participación que nos impide saber si poseemos las cosas o si las cosas nos poseen.

El primer mundo también podría aprender de los primitivos que el hacer del artista o el artesano es, en esencia, un hacer eficiente. Pero quizás estamos demasiado ocupados en perseguir un *hacer* sin poesía, una eficiencia sin significación y una técnica sin cuidado ni mantenimiento. A veces tengo la sensación, escribió en 1914 el pintor Emil Nolde, de que sólo los primitivos son todavía hombres genuinos, mientras nosotros nos parecemos a títeres desfigurados, artificiosos y arrogantes.

Los hombres primitivos y los subdesarrollados no lo saben, pero suelen hacer del cuidado del las cosas un arte verdadero; y así experimentan en ese cuidado que los distintos aspectos del ser son aspectos de lo mismo; que lo interno y lo externo, el sujeto y el objeto, el individuo y la colectividad, no son sólo realidades separadas, como se suelen vivir, sino aspectos inseparables de la misma realidad.

En el arte del cuidado de lo esencial se viven estos misterios y paradojas.

Sostener el misterio.

El arte sostiene al hombre en la medida en que sostiene lo perdurable. El problema es que no sólo perduran en el mundo los aspectos los aspectos positivos de las cosas, sino también los negativos; que no sólo perduran la claridad y la satisfacción, sino también la oscuridad y la insatisfacción.

La oscuridad, el dolor y el horror son fáciles de encontrar en las artes, los mitos y los rituales de los primitivos, pues sólo aquello que dialogaba con oscuro tenía poder para iluminar. En las sociedades desarrolladas, sin embargo, los aspectos oscuros del mundo se ocultan, como el nacimiento, la enfermedad y la muerte en los generalmente poco hospitalarios hospitales.

En las sociedades desarrolladas se oculta el misterio. En primer lugar, el misterio se oculta en la ciencia. Los científicos saben, por ejemplo, que la solidez material de las cosas es sólo el aspecto de las cosas que se ofrece a los sentidos; y así explican que la materia se compone de partículas atómicas que se mueven en el vacío. Los científicos de la materia piensan, desde 1982, que toda la materia conocida, desde la materia del sol a la materia del cuerpo humano, se compone exclusivamente de tres tipos de partículas: electrones, neutrinos y *quarks*. Sean las que sean, sin embargo, este conocimiento nada significa cuando el misterio se oculta.

Los investigadores que trabajan en el acelerador de electrones que construye la Unión Europea explicaron recientemente que la materia que se produce en el acelerador cuando dos partículas atómicas chocan a la velocidad de la luz, reproduciendo la situación de universo una milésima después de lo que denominan *Gran Explosión*, sólo se puede explicar con la siguiente metáfora: "es como si al chocar dos fresas entre sí, se produjeran varias fresas más, además de un melocotón y una manzana". Los científicos dicen "milagro", pero el milagro no aparece por ningún sitio cuando el misterio se oculta. La materialidad que defendía Aristóteles -la *hylé* separada-, por lo visto, sigue condicionando nuestra comprensión de la realidad.

Si el misterio no se ocultase en la ciencia, podría desvelar la presencia del mundo en las cosas. La experiencia de lo misterioso, escribió Albert Einstein, es lo más hermoso que nos es dado sentir; es la sensación fundamental, *la cuna de la ciencia y el arte verdadero; quien no la conoce, quien no puede asombrarse ni maravillarse, está muerto.* Sin embargo el misterio también se oculta en el arte.

El arte actual puede parecer maravilloso, genial, confuso o caprichoso, pero no misterioso. Es el artista, pensamos, quien produce la obra. Y por si fuera poco el artista se produce a sí mismo. No hay misterio. Pero algunos artistas pensaron que no es tanto el artista quien produce el arte, sino el arte al artista. El artista, según Paul Klee, sólo se encarga de recoger lo que sube de las profundidades y transmitirlo más lejos, lo cual no deja de ser un misterio. El artista no es sumiso servidor ni amo absoluto. El artista es una criatura y no un creador.

Es cierto que algunos artistas modernos recrearon ídolos de la antigüedad. Que nada nace de la nada, al menos en el mundo moderno. Pero el misterio del arte, después de décadas de insistencia en el genio creador, tiende a desaparecer.

Si el misterio no se ocultara en el arte, mostraría que la creación no es un asunto individual, sino colectivo; mostraría que la pretensión de ser creador, cuando sólo se ha sido creado, es una ilusión ególatra y narcisista sostenida por una ilusión colectiva.

Arte, sustento y valor.

Las obras del hombre presentaban originalmente dos aspectos complementarios: el poético y el ideal. Estos eran los aspectos del *hacer* que se expresaban en Grecia con las palabras *poiesis* y *areté*. La primera significaba *hacer* o producir algo con habilidad y se refería, tanto a la habilidad del artesano para producir cosas de acuerdo con su naturaleza (vinculada a la *tejné*), como al poder del individuo para producir, arrebatado o poseído por la divina *manía*. La segunda significaba valor, excelencia o virtud (vinculadas a *lo mejor* o *aristós*) y se refería al poder del individuo para actuar con valor y hacer lo debido de la mejor manera posible. *Areté* era *valor* en todos los sentidos de la palabra: arrojo y valor real de los actos, excelencia y perfección en el hacer o actuar, nobleza y generosidad.

Mientras el aspecto *técnico-poético* del hacer se refería al hecho de producir cosas útiles y significativas para la colectividad, fueran materiales o no, el aspecto del hacer relativo al valor, la *areté*, era una eficiencia que no existía en un departamento de la vida, sino en la propia vida. Estos aspectos del hacer del hombre (*poiein*) sostenían el valor de las cosas. No era éste un valor material, aunque las cosas pudieran poseerlo, sino el valor inmaterial que aparecía con la cosa cuando el artífice o el poeta recreaba su esencia. El cuidado y mantenimiento de la esencia de las cosas, de hecho, fue el fundamento del culto, del cultivo y de la cultura. Y no es casualidad que la palabra culto se aplique tanto al ritual como al individuo cultivado pues el culto, el cultivo y la cultura tienen su origen en el misterio de la generación.

Algunos pensadores, sin embargo, han dudado que el hombre civilizado pueda ser un hombre culto. El arquitecto Adolf Loos, por ejemplo, pensaba que el hombre civilizado carece de cultura; que el arquitecto de la ciudad, bueno o malo, siempre altera con su obra la paz que reina en el tranquilo pueblo de la montaña. Próximamente pronunciaré la siguiente conferencia: ¿por qué los papúas tienen cultura y los alemanes no?, amenazaba Loos.

Worringer, antes que Loos, sostenía que el hombre se aleja cada vez más de aquella fuerza instintiva e impersonal que concedía sentido a las cosas al margen de su materialidad. Pensaba que con cada progreso del entendimiento, el panorama del mundo se ha vuelto más hueco y superficial; que cada progreso intelectual se ha tenido que pagar con la atrofia de la innata capacidad del hombre para sentir el insondable misterio de la vida, *y con venturosa ingenuidad el hombre ha asimilado toda obra de la Creación a su propio nivel humano*. Heidegger, unas décadas después, explicó que si la cultura se acaba, no es porque los incultos lleguen al poder, sino que los incultos llegan al poder porque la cultura se acaba. Pero confiaba en que los aspectos del ser que hoy resultan insignificantes se presenten de nuevo. Donde está el peligro se encuentra también lo salvador, sostenía, con Hölderlin, Heidegger.

La colección abigarrada de pueblos en andrajos y culturas descompuestas que denominamos tercer mundo es la otra cara del mundo desarrollado. El tercer mundo, escribió Octavio Paz, es la otra cara de nuestros inventos, de nuestra caridad, de nuestro culto al sujeto y de nuestras instituciones; nuestra abundancia es su escasez; pero es precisamente en el mundo sostenido por la abundancia, el confort y la inflación de un ego virtualmente omnisciente, donde aparece la necesidad de un *hacer* significativo y un arte verdaderamente sustentador. Algunos podrán pensar que el mundo ya no se recrea en la palabra y el arte, pero seguramente lo sigue haciendo, en el *logos* y en el *mythos*, como siempre, es decir, sin que nos demos cuenta de ello: aun siendo el *logos* común, viven los más como poseedores de una inteligencia propia, escribió Heráclito. Dos milenios y medio después, Lévi-Strauss sugirió que quizás sea mejor prescindir del sujeto pensante y proceder como si los procesos del pensamiento ocurriesen en el mito, es decir, en las reflexiones entre mitos y sus interrelaciones.

Si las ilusiones colectivas se transforman y transforman con ellas lo real, sólo hace falta que el valor se invierta de nuevo y que aparezca, en el primero y tercer mundo, la necesidad de un *hacer* significativo que no descuide la esencia de las cosas. Y junto al deber de sostener lo esencial, haciendo y manteniendo lo necesario, *la experiencia de la convivencia con los demás, de la salud y la enfermedad, del éxito y del fracaso, de la luz y la oscuridad*. Hacer las cosas como se debe, escribió Jaspers, pero no afanarse por sus frutos; *hacer que impere sin restricciones, la honradez en el ver, el preguntar y el responder*. Y tal vez no sea una desgracia que el hombre se encuentre, a pesar de los avances técnicos, de la religión y la filosofía, a la intemperie.

Unas notas adicionales sobre las palabras y las cosas.

George Steiner se muestra muy preocupado por la indeterminación y trivialidad de lo actualmente representado, en particular, de lo escrito y lo dicho. La indeterminación de la palabra *sostenible* y el descaro con que se emplea para justificar cualquier cosa, justifica la preocupación. Es necesario hacer un esfuerzo, piensa Steiner, para evitar que no quede nada significativo que decir, para evitar que a través del lenguaje sólo se expresen tópicos y banalidades: la existencia de un *lago de aire* en el interior de un *edificio-sol*, por ejemplo.

Si no es poesía, el tópico, *lugar común* de la retórica, se convierte en trivialidad. No obstante, los tópicos siguen siendo efectivos. Incluso Guillaume Apollinaire pensaba que el tópico *labios de coral* era el producto de la actividad que denominó *super-realista* (o *surrealista*, que no significa nada si no se traduce del francés). Breton estaba de acuerdo: *las palabras no tienen sin duda otro origen*, escribió. *La idea de la pierna humana, perdida con la rueda, ha vuelto a encontrarse por casualidad en la biela de la locomotora. Lo mismo ocurre en poesía, donde de nuevo despunta el tono bíblico*. Pero explicaba el fenómeno aludiendo a la mínima o la no-intervención de la personalidad en los procesos de escritura *super-realistas*.

Existen numerosos tópicos referidos al arte moderno que causan inquietud. El más extendido, quizás, expresa que el arte moderno es una creación libre y autónoma del artista. Ante este tópico caben dos opciones, la contestación y la aceptación. La primera conduce fácilmente al desprecio del arte moderno. Para el atrabiliario de Chirico, por ejemplo, Cézanne, Matisse y Van Gogh eran farsantes; también los dadaístas y surrealistas, a pesar de haberle promocionado. Eran *degenerados* y *campeones de la estupidez*, según sus palabras. Estas descalificaciones se pueden comprender porque la estupidez y los intereses espurios no son ajenos al arte. La estupidez es humana y a todos nos afecta. Existen, sin duda, motivos para desconfiar del arte moderno. Pero las descalificaciones sólo suelen descalificar a quien las hace.

La aceptación del tópico, por el contrario, conduce a la ilusión de que el artista un ser genial que crea cosas nunca vistas de la nada, lo cual conduce de nuevo a los ídolos.

Al margen de tópicos vacíos de contenido, sin embargo, los idealistas, situándose en el lugar compartido por el arte y el artista, concibieron el arte como un producto del Espíritu. No es el artista quien hace el arte, sino el arte al artista, pensaban. El artista sólo se recrea en el arte. La melancólica soledad del artista es la otra cara de la moneda; la que implica la necesidad de una oscura bodega para que se fragüe la obra. La soledad del momento creador, el *autismo* del poeta, sospecha George Steiner, está muy poblada. Quizás los seres que viven en el interior del artista, la constelación de personajes de distintas épocas y culturas con los que dialoga en silencio y en cuya presencia trabaja, se han transfigurado mágicamente en una nueva especie de genio que vive en su interior y que no desea ver su mérito cuestionado, explicó Steiner en *Gramáticas de la creación*.

El artista ocupa un lugar muy modesto en la creación, escribió Klee. Jung lo confirmó: *el artista es el altavoz de los secretos anímicos de su época, involuntariamente, como todo profeta, y en ocasiones inconscientemente, como un sonámbulo. Cree hablar desde sí, pero es el espíritu de la época quien dicta sus palabras*. La esencia de la obra de arte, en cualquier caso, no consiste en su vinculación con particularidades personales (cuanto mayor es su vinculación, menos se trata de arte), *sino* en su poder para elevarse por encima de lo personal y *hablar desde el espíritu al corazón de la humanidad*. Un arte que sea únicamente personal, escribió Jung, merece ser tratado como una neurosis.

El artista y la obra sólo son en sí mismos, y recíprocamente, por medio de un tercero que viene a ser lo primero, *el arte*. El verdadero artista, pensaba Heidegger, queda

reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra, que se destruye a sí mismo en la creación; lo prueba que la pérdida del *yo* consciente en favor de la obra, es una condición necesaria para que la obra de arte se produzca. Tampoco es un secreto, por otro lado, que muchos se afanan para ser reconocidos como genios pero sólo unos pocos lo consiguen, pues el valor de la obra no quede determinado por aquel que se afana por producirlo, sino por la colectividad; aunque no sea democráticamente, sino en virtud de motivaciones inconscientes y significados culturalmente determinados. Sólo después aparece el artista genial, al cual se concede el mágico poder de convertir toda su producción en valiosas obras de arte. ¿No es mágico que todas las obras producidas por Picasso, por ejemplo, incluso las realizadas con el fin de tomar el pelo a los críticos, sean obras de arte? El extraordinario precio que alcanzan algunas obras de arte es otro indicio de su mágico valor.

El Arte no es una invariante de la condición humana, sino una noción tardía propia del Occidente moderno, escribió Régis Debray. Esta abstracción mítica ha extraído su legitimidad de una Historia del Arte no menos mitológica, último refugio del tiempo lineal utópico. Pero al margen del orden utópico y consolador que presenta la Historia, es posible afirmar, según Foucault, una experiencia en bruto de orden, más sólida, arcaica y verdadera que cualquier teoría, que se funda en las semejanzas no visibles y que se organiza en torno a diferencias que se cruzan. Dicha experiencia viene a coincidir con la *lógica concreta de cualidades sensibles*, fundamentada en analogías y oposiciones, que dio lugar, según Lévi-Strauss, a las formas del primer pensamiento. Para aclarar el renovado poder de los ídolos, merece la pena que nos detengamos en ella.

En el ensayo *Las palabras y las cosas*, Foucault mostró su inquietud ante la pérdida de conexiones estructurales entre las palabras y (la verdad de) las cosas. Temía que las distintas formas de la semejanza, que son las formas tradicionales del mito y el símbolo, dejaran de ser el fundamento general de todos los órdenes posibles.[9]

El detonante que produjo la inquietud de Foucault fue la heteróclita clasificación de animales que Borges extrajo de una supuesta enciclopedia china. Es la siguiente: *los animales se dividen en a/ pertenecientes al emperador, b/ embalsamados, c/ amaestrados, d/ lechones, e/ sirenas, f/ fabulosos, g/ perros sueltos, h/ incluidos en esta clasificación, i/ que se agitan como locos, j/ innumerables, k/ dibujados con un pincel finísimo de pelo e camello, l/ etcétera, m/ que acaban de romper un jarrón, n/ que de lejos parecen moscas*. En ella aparecen *sirenas* y *animales fabulosos*, pero no son los seres híbridos los que produjeron su inquietud.

Lo inquietante de la clasificación no son las formas híbridas producidas por la imaginación colectiva, sino su yuxtaposición con órdenes distintos de cosas, ajenos entre sí. Reconocía el poder de los encuentros fortuitos entre las cosas, como aquel propuesto por el Conde de Lautréamont, tan querido por los surrealistas, del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección. La imagen de Ducasse es posible porque los tres objetos que la componen pertenecen al mismo mundo. La posibilidad de nombrarlos hace posible su yuxtaposición; coexisten en la lengua. Pero la monstruosidad que Borges hizo circular con aquella clasificación arruina el lugar común (o el tópico) del encuentro. La paradoja que supone la inclusión del apartado "*h*" (*incluidos en esta clasificación*) en la propia clasificación, es comparable con la paradoja de aquel cretense (Epiménides) que afirmaba que todos los cretenses son unos mentirosos (y que George Steiner utilizó contra las pretensiones del *desconstructivismo*) así como con la paradoja de los jueces y el puente que aparece en *Don Quijote*, pues implica la imposibilidad de definir un espacio común (un tópico significativo) para que las cosas se encuentren en él.

La clasificación de Borges resulta inquietante porque va más allá de la utopía. Mientras las utopías consuelan pues, *aunque no tienen un lugar real se desarrollan en un espacio maravilloso y plano, despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aún si su acceso es quimérico*, las *heterotopías inquietan, pues minan secretamente el lenguaje, impiden nombrar esto y aquello... arruinan de antemano la sintaxis, y no sólo la que construye frases sino también la menos evidente que hace mantenerse juntas, unas al lado de otras o unas frente a otras, a las palabras y las cosas*, escribió Foucault. El problema de la heteróclita clasificación es que no aparece por ningún lado la chispa del encuentro poético; que elimina el lugar de los encuentros entre los seres; no tanto la mesa de disección sobre la que podrían disponerse un paraguas y una máquina de coser, como el lugar poético donde los distintos objetos (la mesa, la máquina y el paraguas) podrían encontrarse. El problema es que los tópicos *lago de aire*, *edificio sostenible*, *nuevo sol sobre Madrid*, al igual que el tópico *edificio inteligente*, por ejemplo, tienen mucha presencia, pero están vacíos de contenido. Resultan más inquietantes aún, cuando se ponen al servicio del poder. Pero volvamos a los argumentos y los miedos de Foucault.

Desde el siglo XIX, pensaba Foucault, las palabras están separadas de las cosas, lo cual sólo muestra que el hombre es un ligero desgarrón en el orden de las cosas y que la naturaleza humana es un pliegue de la representación sobre sí misma que se acaba de producir. En el Renacimiento, la magia era un modo de conocimiento que se entreveraba con los modos empíricos y racionales. Los signos *eran* mágicamente las cosas o se vinculaban a ellas mediante profundas analogías no necesariamente visibles. La naturaleza y el signo se podían entrecruzar de manera que formaran, para quien supiera interpretarlos, un texto unitario. La cigüeña, puso como ejemplo Foucault, alabada por su caridad hacia sus progenitores, se decía en hebreo *chasida*, que significaba *caritativa* o *piadosa*. Las palabras y las imágenes del arte no eran signos convencionales, sino hechos.

Hasta el siglo XVI, según Foucault, las distintas formas de semejanza desempeñaron un papel fundamental en el saber. Guiaron la interpretación de los textos, organizaron el juego de los símbolos, permitieron el conocimiento de las cosas (visibles e invisibles) y dirigieron el arte de representarlas. La *convenientia*, la *aemulatio*, la *analogía* y la *sympathia*, eran las mágicas formas de la semejanza mediante las cuales, todavía en el siglo XVI, se ordenaban las figuras del saber. Todas aquellas formas de la similitud eran metafóricas, pues implicaban un transporte de sentido de lo uno a lo otro. El hombre era un cosmos en miniatura y cada uno de sus órganos se correspondía con un elemento de mundo exterior. El *microcosmos* reflejaba el *macrocosmos*.

Según el heterodoxo Paracelso, médico y alquimista del siglo XVI, existe una mágica correspondencia entre el *limbus major*, el alma del mundo que emana de la materia (o círculo mayor), y el *limbus minor*, el hombre considerado como *microcosmos* (o círculo menor). En su doctrina *astrum in corpore*, el cuerpo del hombre es una especie de cielo endosomático: *Hay pues también en el hombre un firmamento, como el cielo, pero no de una sola pieza, sino de dos. Pues la mano que ha separado la luz de la oscuridad, y la mano que ha hecho el cielo y la tierra, ha hecho lo mismo abajo, en el microcosmos, tomándolo de arriba, y ha encerrado en la piel del hombre todo lo que el cielo comprende.*[10]

Paracelso era un hombre del Renacimiento que tenía una visión poética y mágica del mundo, como casi todos en su época. Sostenía que la medicina debía regirse por la voluntad de los astros y que el médico debía conocer el cielo y la naturaleza si quería llegar a conocer el cielo (*limbus minor*) que existe en el cuerpo del hombre y que le aporta unas veces la salud y otras la enfermedad. Según Paracelso, *lo que pertenece al*

cerebro es aportado al cerebro por la Luna; lo que pertenece al bazo es llevado al bazo por Saturno; lo que pertenece al corazón es llevado al corazón por el sol. Y por ello Venus aporta lo suyo a los riñones, Júpiter al hígado y Marte a la bilis. Los médicos han de saber, escribió, lo que son la *coniunctio* la *permutatio* y la *transplantatio*; alquímicos procesos que representaban la mágica conjunción de lo diferente y formas primeras del pensamiento, según confirmó Lévi-Strauss.

Pero la reflexión especular que propuso Paracelso entre los *corpora astralia* y el *corpora microcosmi* dio lugar a una nueva visión de las cosas: si el cuerpo del hombre se corresponde con el cielo, al hombre le pertenece *el ser libre y poderoso, no obedecer orden alguno y no estar regido por ninguna de las otras criaturas*. La *aemulatio* dio lugar a una especie de combate entre gemelos; el émulo intentó igualar y superar aquello que imitaba de manera que el *cielo interior*, el *microcosmos*, podía ser autónomo y reposar sólo en sí mismo, retomando en sí el orden del mundo. Esta sabiduría del espejo, según Foucault, incorporó al mundo en el cual antes estaba colocada, dando lugar, en el siglo XIX, a la idea de hombre.

El objeto del conocimiento alquímico, en cualquier caso, era la transmutación de *lo uno* en *lo otro*, de la piedra filosófica en oro o de la materia en conciencia, pretendiendo la redención de la personalidad. Pero todo aumento de conciencia, según Jung, entraña el peligro de *inflación*. Al incorporar la proyección, *el hombre moderno, disfrazado de Fausto, se situó en el lugar de Paris, (o del sol), y se apoderó de Helena (o de la luna), su parte opuesta y femenina*, escribió. De este modo, el proceso de unión entre los mundos externo e interno, que es en sí mismo objetivo, se convirtió en vivencia subjetiva del artífice. ¿No es el Zarathustra de Nietzsche lo *superhumano*, de lo que el hombre moderno participa, pero que no es el hombre mismo?, se preguntaba Jung.[11]

Paracelso y los alquimistas trataron el misterio como si éste se hallara en el seno de la oscura y muda naturaleza. El misterio estaba aún fuera de ellos. Pero el desarrollo de la consciencia eliminó esa proyección. Si todavía en el Renacimiento los signos eran vivencias, en el Barroco la semejanza se asoció con la ilusión. Este fue el tiempo del trampantojo y la simulación, del teatro que se desdobla y representa un teatro, de los encantos y los ensueños del cual somos herederos. Pero también el tiempo que anunciaba la desaparición de las mágicas creencias y la entrada de la naturaleza en el orden científico. El siglo XVIII se caracterizó por la desconfianza en las relaciones entre las cosas basadas en profundos parentescos y naturalezas secretamente compartidas. Fue el siglo en el que se inició la creciente confianza en el establecimiento definitivo de identidades y diferencias entre las cosas; el siglo de la ciencia en el cual los signos se convirtieron en herramientas de análisis y disección (al servicio de la *taxinomia* o clasificación) y el siglo en el que la palabra *cigüeña*, que en una ocasión significó *caritativa*, comenzó a significar una clase (*taxis*) separada de las demás.

Con el racionalismo científico y la Ilustración, el alma se confundió con la conciencia de un *yo* autosuficiente, confiado en su capacidad para vivir al margen de lo inconsciente. Este proceso de transmutación, que también tiene algo de alquímico, no estuvo exento de dificultades: es conocido, por ejemplo, que muchos defensores de la razón ilustrada se limitaron a sustituir unos ídolos por otros y que Robespierre, a la vista de aquellas irracionalidades y abusos en nombre la razón, impulsó contra ellos un decreto que reconocía la inmortalidad del alma y la existencia de un Ser Supremo.[12]

Pero el alma, finalmente, pasó a ser *lo que yo sé*. El alma se convirtió en el *yo*. Las Ideas se transmutaron en brillantes ocurrencias y el mágico *genio* en *in-genio*, de manera que los tiempos en los que el alma estaba fuera del cuerpo y actuaba sobre las cosas el cuerpo no era capaz de abarcar, parecen definitivamente acabados.

A la condición contingente de los individuos descubierta recientemente por la ciencia, correspondió una inflación del ego consciente y un mundo de signos alejados de las cosas. Los contenidos del alma se convirtieron en propiedad individual (privada de la participación, en griego, *idiotés*) y se transmutaron en imágenes fantasmagóricas de una consciencia del *yo* enfrentada a las demás: cuando Proust y Joyce compartieron mesa para cenar (el 18 de mayo de 1922) no encontraron nada que decirse; nuestra conversación, explicó Joyce, consistió únicamente en la palabra *no*.

La inflación de una consciencia que oculta *lo inconsciente* implica, según Jung, un hacerse inconsciente de la propia consciencia. Una consciencia hinchada es siempre egocéntrica. Cargada en exceso de contenidos inconscientes, pierde la capacidad de distinción. Puso como ejemplo que, en el año 1914, cuando Europa ofreció el espectáculo de una guerra que nadie quería, nadie se preguntó quien la había realmente provocado y quien hacía que continuara; nadie se dio cuenta de que el hombre estaba obsesionado por algo que le privaba de su libre voluntad.

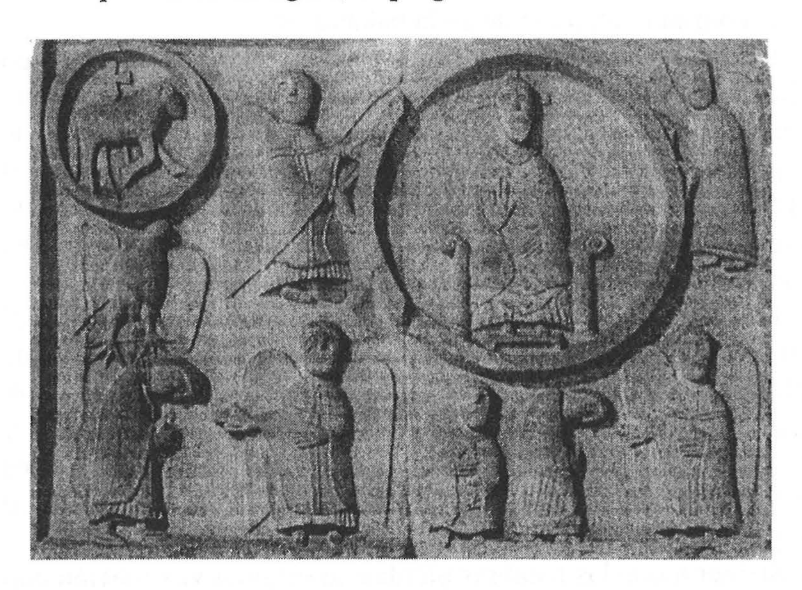
Quizás ese estado de obsesiva inconsciencia continúe, pensaba Jung, hasta que el hombre sienta miedo de su semejanza con Dios. De momento, los brillantes objetos que se ven sobre la tierra mantienen la confianza en sostener el *yo* creador y la satisfacción, al margen de la insatisfacción los oscuros contenidos de lo inconsciente. Los ídolos y los tópicos, no obstante, mantienen parte del mágico poder que tuvieron en otros momentos. Las similitudes y analogías entre los ídolos muestran que el mundo se continúa recreando en la representación. También la conversión del *yo* en un creador.

El miedo de Foucault y Steiner a que las palabras pierdan su original vinculación con las cosas está justificado. Si las mágicas correspondencias entre las palabras y las cosas se pierden, estamos condenados a vivir en la arbitrariedad. Si los signos son puras convenciones, los actos humanos, por injustos que sean, no necesitan justificación. Si no hay verdad, tampoco necesitaremos responder ante ella. Pero esto es lo que siempre ha ocurrido cuando la verdad se ha impuesto por la fuerza.

Si atendemos a las analogías que presentan los ídolos pasados y presentes, si atendemos a la fe que mantenemos en los signos puros (en las palabras, el dinero y los contratos de propiedad, por ejemplo), es posible concluir que el mundo se sigue sosteniendo en el mito, y que el arte, como aventuró Lévi-Strauss, es una zona en la cual el modo *mítico-poético* de producir significados (*como ocurre con las especies salvajes en los parques naturales*) se encuentra relativamente protegido.

Para Jung, el estado primigenio de la *participación mística* del hombre con las cosas es el secreto de la creación artística y sus efectos, pues en este nivel no es el individuo quien experimenta y concede sentido a las obras, sino el pueblo. Después de abandonar la lectura del *Ulises* de Joyce, desesperado e irritado por la falta de sentido y trascendencia de su contenido (*no sólo empieza y termina en la nada, sino que consiste en meras nadas*, escribió), volvió a releerlo. Finalmente reconoció que, al igual que las obras de Picasso y el arte de las vanguardias, *Ulises* no era un producto morboso que obedecía a impulsos o caprichos individuales, sino a inconscientes corrientes colectivas. Jung descubrió que las obras de Joyce y Picasso eran *destrucción creadora*; que todas las descalificaciones a que puedan dar lugar sólo prueban su calidad, pues se realizan *desde el resentimiento de aquel que no quiere ver lo que aún le revelan, benévolos, los dioses.*[13] Es posible, por tanto, que la inflación del ego consciente del hombre moderno (o la inconsciencia, según se mire) sea un momento necesario en la aparición de una nueva conciencia que incorpore las fuerzas que emanan de lo inconsciente. *No dices nada ni revelas nada, ¡oh Ulises!, pero actúas*, concluyó Jung. Lo que podemos aprender, pensaba el psicólogo, es que el alma encierra contenidos cuya asimilación entraña los mayores peligros; de manera que si los alquimistas atribuían el secreto a la

materia (como hacen por otro lado los científicos) y si no podemos incorporar dicho secreto a nosotros mismos, no queda otro camino que rechazar la exigencia del ego consciente, que pretende ser el alma, y reconocer en el alma una realidad situada más allá de la inteligencia. Si las ciencias no escapan al mito, como supone Steiner, mucho menos escaparán las vivencias. ¿Acaso no necesitamos recordar que estamos atados a las espaldas de un tigre?, se preguntaba Foucault.



Frontal de altar (o antipendio) de la iglesia de San Martín de Mondoñedo (Lugo. S. X-XI).

Quizás el hombre sea un simple pliegue en nuestro saber que desaparecerá cuando se instauren nuevas formas de conocimiento, se tranquilizaba Foucault. Para él, el hombre y lo inconsciente son contemporáneos pues lo inconsciente no es nada más que lo impensado contenido en el hombre. Lo inconsciente es, en su relación con el hombre, *lo Otro*, es decir, su reflejo en otro lugar. La verdadera impugnación del positivismo y sus promesas, por tanto, no está en un retorno a lo vivido, sino en pensar lo que podrían ser el mundo, el pensamiento y la verdad antes de que la idea de hombre (*el hombre*) existiera, pues *ya no guardamos el recuerdo del tiempo cercano en el que existían el mundo, el orden y los seres humanos, pero no el hombre.*

Lo que tenga que ser, en cualquier caso, se expresará primero en imágenes. Primero es la imagen y después la idea, sostenía Herbert Read. Pues si la mente persigue siempre satisfacer la dimensión del deseo, ya sea en una alucinación o en una real percepción; si percibir no es captar, sino comparar lo captado con la huella de lo anteriormente percibido (con la realidad del deseo, según Freud, que es la realidad de la necesidad), entonces, referida necesariamente a la huella de lo perdido, la dimensión del deseo se recreará siempre en imágenes.

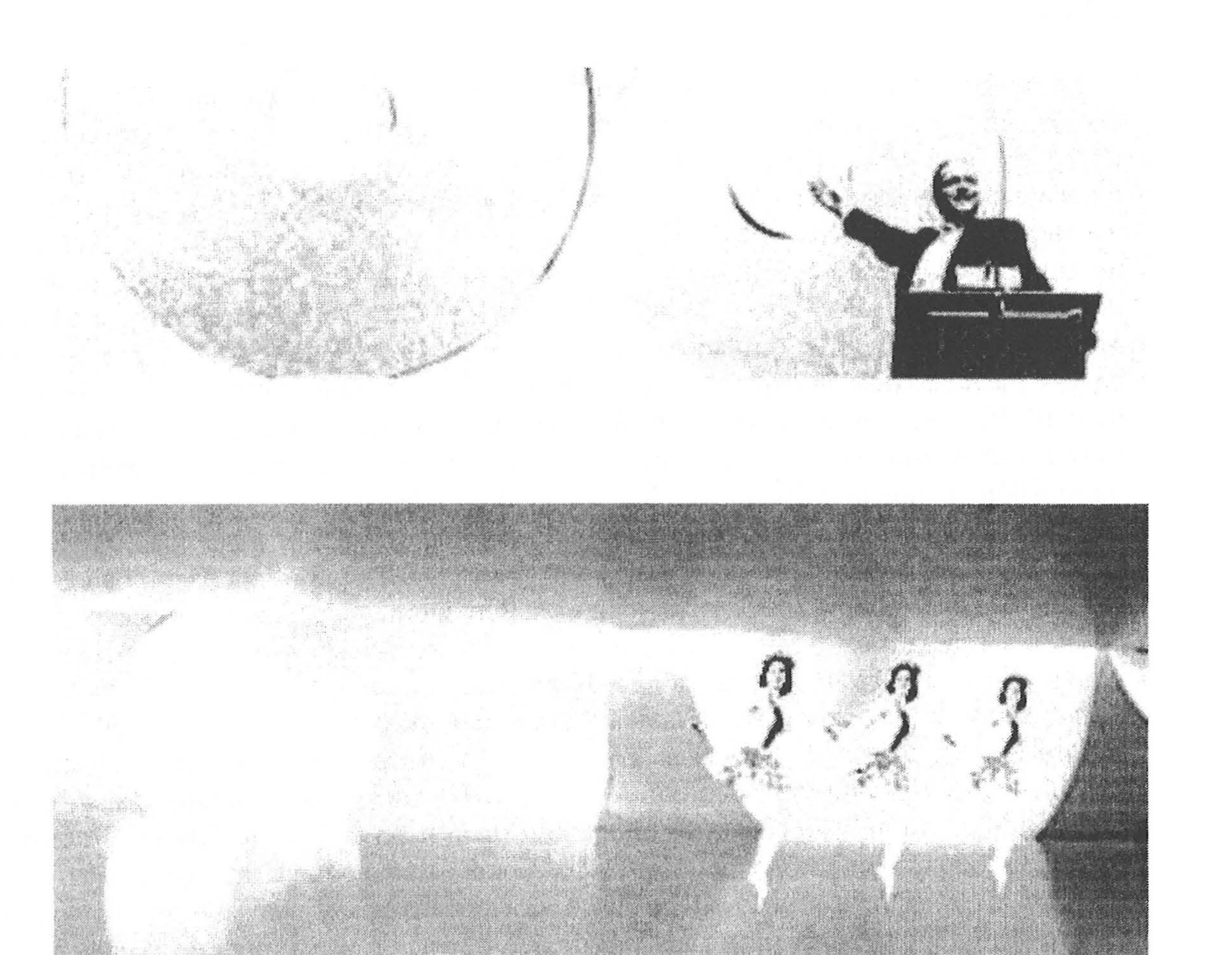
No es un gran consuelo, pero somos *animales simbólicos* (Cassirer); productores de ídolos. Incluso cuando la razón y la ciencia pretenden imponerse, se impone la imagen. Baste un último ejemplo. En la *Recomendación realizada a la Convención Nacional en la sesión del segundo mes del segundo año de la República Francesa en nombre de la Comisión encargada de la confección del nuevo calendario* (para sustituir los nombres de los meses del calendario tradicional, cuyas peligrosas referencias cristianas no se iban a tolerar más), se lee lo siguiente: *No podemos pensar en nada sin la ayuda de imágenes. Sin imágenes, el análisis más abstracto, el razonamiento más metafísico, quedan más allá de nuestro alcance.*[14] Lo paradójico es que aquella *Comisión* defendía los valores de la Razón contra los viejos ídolos y mitos.

Es cierto que los nuevos ídolos han perdido parte de su antiguo poder de conmoción, pues son ídolos alegres y optimistas que mantienen la confianza en el crecimiento y el bienestar sostenidos. Pero también que son ídolos cojos y narcisistas que expresan profundas carencias, señalando con ellas la necesidad de incorporar los aspectos del mundo que la consciencia hinchada y narcisista del hombre moderno tiende a ocultar, es decir, la necesidad de reconocernos en todo aquello que nos amenaza y de asumir las dudas, las responsabilidades y los conflictos éticos que se derivan de ello.

De momento, los ídolos dicen que podemos recrear el Paraíso en la tierra ignorando todo aquello que nos amenaza, ya provenga del interior o del exterior. Los ídolos dicen que no hay pecado y que la culpa la tienen los demás. Y así, mientras las iglesias se vacían, los museos se llenan. Mientras el dinero contribuye a realizar los valores del arte, el arte, vinculado mágicamente al dinero, se convierte en una amable religión.[15]

Y si el actual fetichismo de la imagen tiene más puntos en común con la antigua época de los ídolos que con la época del artista romántico, como sugiere Debray, entonces hemos pasado del ídolo al ídolo a través de la escritura y el arte. En el último siglo, sin duda, desde la dialéctica del Idealismo a la dialéctica de la tele-*visión* pura.

Espectacular recreación del Espíritu.



Ilustraciones del panel número 2 presentado por Tuñón, Mansilla y Peralta al concurso para el Centro de Convenciones y Congresos de Madrid. 2007.

NOTAS

1- Carl Gustav Jung, *Civilización en transición. Obra Completa.* Volumen 10. Ed. Trotta. Madrid, 2001. Pags. 287-389.

2- Jung se inspiró en Schopenhauer para definir el fenómeno de la *sincronicidad.* Schopenhauer, en el ensayo *La intencionalidad aparente en el destino del individuo* (de *Parerga und Paralipomena*, Vol. I), explicó que una persona puede ser un héroe en su propia vida y un figurante de la vida ajena de acuerdo con un esquema reticular de conexiones causales y acausales que en lugar de anularse, se complementan (como los meridianos y los paralelos), lo cual conduce, por otro lado, a la retícula simbólica del *estructuralismo.* La *sincronicidad*, en cualquier caso, es el fundamento de la magia y la adivinación. Las palabras dichas en trance por los antiguos mánticos, así como las formas del azar, de la cara o la cruz obtenidas al tirar al aire monedas y de las formas de los tallos de la aquilea en el *I Ching*, por ejemplo, permiten que *lo inconsciente* se proyecte libremente sobre ellas y arroje luz sobre los acontecimientos, vinculándolos entre sí.

3- Son las ocho de la tarde y los norteamericanos, que regresan a sus casas después del fin de semana, pueden escuchar claramente la advertencia de que el programa de la CBS, es totalmente ficticio. Tras los títulos de crédito, empieza una curiosa retransmisión de música bailable desde un hotel de Nueva Jersey. De repente, la voz de un inquieto locutor irrumpe violentamente en el programa: "Señoras y señores, interrumpimos nuestra emisión para transmitir a ustedes un boletín especial de la Intercontinental Radio News. A las 7.40 hora de Chicago, el observatorio Mount Jennings ha registrado en el planeta Marte, y a intervalos regulares, varias explosiones de gas incandescente". Primero es entrevistado en el estudio el "famoso astrónomo Richard Pierson" (interpretado por Welles), que confirma la caída del meteorito. Después el locutor se traslada al lugar de los hechos y comienza una espeluznante transmisión en directo: "Bueno, yo...Me resulta difícil describir la escena que tengo ante mis ojos...Creo que lo tengo frente a mí. Si, creo que está ahí el misterioso objeto...". Los que casualmente sintonizan la CBS, son presa de un pánico indescriptible cuando escuchan la aterrada voz del falso locutor: "¡Un momento! ¡Algo está sucediendo! Señoras y señores, esto es terrible. Algo o alguien se desliza a través de la abertura superior. Puedo ver dos discos luminosos asomar en ese pozo negro..." El guión de Welles seguía narrando cosas increíbles: el monstruo atacaba a científicos y policías y sembraba el pánico por todas partes. El propio locutor narraba su muerte en directo; a continuación, el "Secretario de Interior" se dirigía a la nación para comunicar que "esos seres extraños son la vanguardia de un ejército invasor procedente de Marte". El terror cundió en todo el país. La policía exigió una rápida aclaración para los oyentes. "Habla Orson Welles, señoras y señores, que deja su caracterización para asegurarles que la Guerra de los mundos no tiene más significado que el de una broma de vacaciones". Pero ya era tarde; nadie escuchaba la voz del director del programa y la emisión tuvo consecuencias dramáticas: suicidios, desórdenes, pánico colectivo... Fue un milagro que Welles no acabara en la cárcel. Véase, Alfonso Méndiz Noguero, *Cómo se hicieron las grandes películas de cine*. Ed. COSAT. Madrid, 2000.

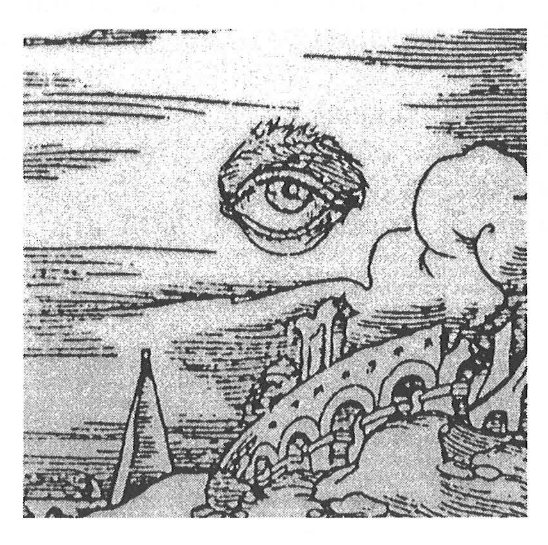


4- En esta película, un hombre es rechazado por su comunidad después de afirmar haber visto una nave espacial. Los extraterrestres adoptan cuerpos humanos para reparar su nave averiada sin que los lugareños se den cuenta. En un primer momento, la película no presentaba ninguna imagen del extraterrestre, pero los Estudios Universal decidieron que los espectadores debían ver alguna imagen del ser. Se realizaron dos propuestas y fue seleccionada la imagen de un ser con forma de ojo.

El protagonista representa la lucha del hombre liberal y solitario contra una comunidad ciega, poco razonable y muy conservadora, que rechaza la *visión*. Dicha visión (el extraterrestre) es un gran ojo, que en la película aparece mirando al protagonista, como si fuera la cámara cinematográfica.

5- Véase Jacques Lacan. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. (El estadio del espejo como conformador de la función del Yo). Revue Française de Psychoanalyse, T. XIII, nº4. Pags. 449-455. Paris, 1949.

6- Ernst Hans Gombrich. *Los usos de las imágenes*. Mondadori. Barcelona 2003. Capítulo 6: *El sueño de la razón: símbolos de la Revolución Francesa*, publicado en 1979.





Grabado del tratado *Hieroglyphica* de Orus Apollo editado en 1551 (*Horapolo* en la edición española: Akal, 1991), reproducido por Gombrich en su ensayo *El sueño de la razón*.
A la derecha, detalle del cuadro *La cena de Emmaus* pintado por Jacopo Carucci en el año 1525.

7- Según Freud (*Introducción al narcisismo*, 1914), el narcisismo es un proceso necesario para la construcción del yo. El niño es producto del narcisismo que sus padres proyectan en él (*¡es el niño más bonito del mundo!*), pero deberá abandonar este narcisismo primario para poder amar a otros y convertirse así en adulto maduro. Tendrá que abandonar su amor por su propia persona para poder amar a otros, buscando en los otros el reconocimiento que en su día recibió de sus progenitores (narcisismo secundario). Véase también Laplanche. *Vida y muerte en psicoanálisis*. Amorrortu. Buenos Aires, 1973.

8- Publicado originalmente en el libro *La sostenibilidad en el proyecto arquitectónico y urbanístico*. IAU+S. Madrid, 2005. Pags. 259-266.

9- Michel Foucault. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Ed. Madrid 1990. Tit. Or. *Les mots et les choses*. Ed. Gallimard, 1966.

10- De *Paragranum*. Véanse los ensayos de Jung *Paracelso*, de 1929 y *Paracelso como médico*, de 1941, incluidos en Carl Gustav Jung. Obra completa. Vol. 15: *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Ed Trotta. Madrid. 1999.

11- Véase Carl Gustav Jung. *Psicología y alquimia*. Ed. Santiago Rueda. Buenos Aires, 1957. (1944).

12- E. H. Gombrich. *El sueño de la razón: símbolos de la Revolución Francesa*. Capítulo 6 de *Los usos de las imágenes*. Op cit.

13- C. G. Jung, *Ulises. Un monólogo*. 1932. Op cit. *Obra completa*. Vol. 15.

14- Citado por Gombrich en *El sueño de la razón: símbolos de la Revolución Francesa*. *Los usos de las imágenes*. Op cit. Pag. 165.

15- La magia del arte, en ocasiones, supera la del dinero. En una ocasión, por ejemplo, la norteamericana Catherine Dudley envió a Picasso doce billetes de mil francos franceses que habían sido puestos fuera de la circulación para que éste los cambiara por billetes de curso legal en el Banco de Francia. Picasso, divertido por la extraña ocurrencia, talló una pequeña plancha de madera e imprimió lo tallado sobre los doce billetes, revalorizándolos incluso por encima de su antiguo valor. (Pero nunca los devolvió a su dueña, aunque ésta se los reclamó en varias ocasiones).

Véase Brasaï. *Conversaciones con Picasso*. Ed. Turner. Madrid, 2002. Pag. 232. (Gallimard, 1964).

NOTAS

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

256.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

ISBN 978-84-9728-226-6
9 788497 282260 >